

magazin estival

magazin estival „cinema“ 1981

ci
ne
ma
1981



«Toate remarcabilele realizări obținute
sînt rodul înfăptuirii neabătute în viață
a politicii partidului nostru comunist,
care aplică creator
adevărurile generale ale socialismului,
concepția materialist-dialectică,
la condițiile concrete din România,
unind și orientînd
forțele și energiile creatoare
ale întregului nostru popor
într-o direcție unică —
aceea a făuririi
societății socialiste și comuniste
pe pămîntul patriei.
Marile succese
pe care le-am dobîndit în această perioadă,
confirmă, încă o dată, cu putere,
forța și trăinicia orînduirii socialiste
pe care o edificăm,
faptul că
politica partidului nostru comunist
corespunde pe deplin intereselor vitale
ale întregii națiuni»

Nicolae CEAUȘESCU



**«Avem un partid puternic și unit,
avem o clasă muncitoare eroică, o țărănime minunată,
o intelectualitate devotată partidului și poporului».**

Nicolae CEAUȘESCU



«Cultura și arta vor trebui să contribuie într-o măsură sporită la dezvoltarea conștiinței maselor, la îmbogățirea vieții spirituale a întregii noastre națiuni».

Nicolae CEAUȘESCU

Implicarea politică a cineastului



Amplul proces de democratizare a vieții politice și sociale a țării, de intensificare a inițiativei și răspunderii maselor, a capacității de conducere, de autoconducere a clasei muncitoare, energic manifestată și cu prilejul importantului for—Congresul consiliilor oamenilor muncii — își găsește un răsunet, tot mai profund asimilat, în planul artei și culturii. Recenta conferință pe țară a scriitorilor, diversele manifestări teatrale ori cinematografice (simpozioane, săptămâni ale filmului în țară sau peste hotare, retrospectivile evocând momente din istoria Partidului Comunist ce și-a serbat de curând 60 de ani de revoluționară

activitate) mărturisesc un dialog susținut și eficient între creator și societatea modernă. O dependență din ce în ce mai stimulatorie a artei de societate și, la rândul ei, a societății față de arta care o îmbogățește cu noile dimensiuni etice și filozofice la care se referea secretarul general al partidului tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvântarea sa la Congresul Consiliilor oamenilor muncii:

«Să facem din creația literar-artistică, din cinematografie și teatru mijloace puternice de educație revoluționară, de formare a omului nou cu înalte însușiri, animat de idealurile dreptății sociale și naționale, ale echității, de spiritul colaborării, prieteniei și păcii cu toate popoarele lumii».

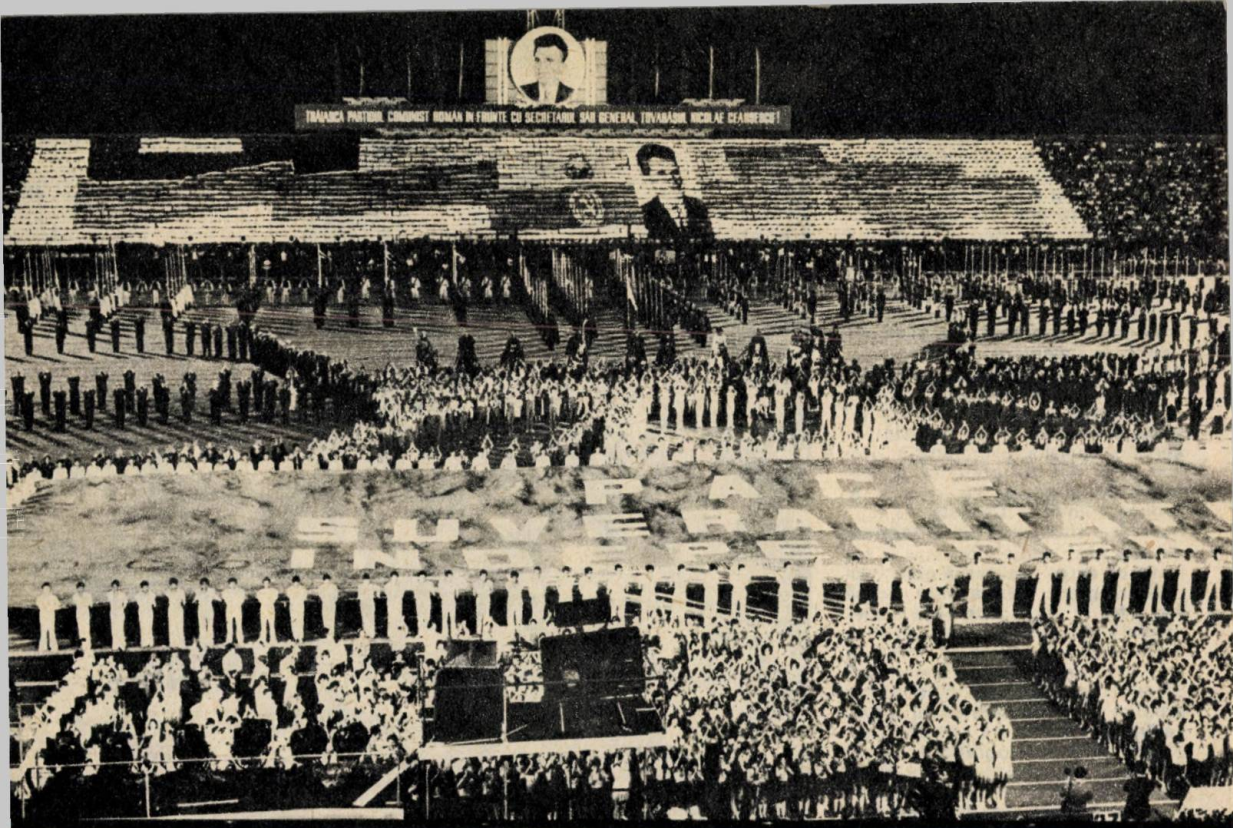
Pornind de aici, de la implicarea tot mai substanțială și nu doar formal-conjuncturală a artistului în debaterile cetății, filmul își poate trece și el cu succes, prin câteva din ultimele sale realizări, acest examen riguros al conștiinței politice și artistice. Premiere ale ultimului an cu care ne mândrim ca: **O lacrimă de fată**, **Proba de microfon**, **Croaziera sau Stop cadru la masă**, au fost, nu întâmplător, cote maxime de angajament civic și politic ale autorilor, un fel de profesuni de credință morale și estetice formulate în termeni de artă modernă, militantă. Sunt filme care restituie imaginea unor realități uman—sociale interesante (reacția unei colectivități eterogene, dar predominant tinere din Croaziera în fața unor vetuste formule

de constrângere și neînțelegere față de mentalitatea celor tineri; sau instalarea unui periculos modus vivendi egoist, laș, confortabil, la o colectivitate sătească în **O lacrimă de față**, cît și originalele modificări de comportament ale unor personaje în raport cu mediul de muncă mai deosebit în care activează cum sînt reporterii tv din **Proba de microfon**. Aceste filme introduc, totodată, în nomenclatorul nostru cinematografic un termen nou. Și anume, implicare-distanțare. Implicarea artistului în dezbateră socială, printr-o aparentă distanțare de fenomen, obiectivarea creatorului pentru a-l putea studia mai bine, ca lucid observator social și psihologic în același timp. Artistul conduce ancheta cu răspundere, cu rigoare aproape științifică. Ce este, de fapt, acest fals ciné-vérité din **O lacrimă de față** decît testul individual și colectiv pe care-l realizează obiectivul cinematografic căruia nu-l scapă nici o tentativă de disimulare a adevărului? Ce este **Proba...** decît o autoconfesiune lucidă și amară a unui eșec sentimental și omenesc? Și nu întîmplător cele două vîrfuri artistice își iau ca instrument al cercetării, al scormonirii conștiințelor, obiectivul cinematografic. («Obiectiv» de la obiectivizare?). Iar **Stop cadru la masă**, deși nu aduce în imagine aparatul ca dramatis personae, îl situează cu atîta directete în chiar «plexul solar» al evenimentelor unei familii, încît el devine, confident, confesor, comentator sarcastic sau tandru, cu aceeași aparentă de răceală a filmării, de ironie mai ascunsă ori mai manifestă. Motivațiile personajelor sînt reale, urmărite cu mare sagacitate de un aparat-psiholog. Obiectivarea artistică se face pentru a pătrunde mai analitic în universuri umane aflate în criză. De fapt, e vorba de o detașare-implicare cum aminteam, în care participarea artistului nu mai e patetică, ci lucid-analitică, în calitate și de psiholog și de sociolog avizat.

În schimb, atunci cînd probleme promise din titlu ca foarte personale sau anchete ale unor momente de cumpănă în viața unei colectivități sînt tratate discursiv-retoric, ca în multe exemple asupra cărora nu mai stăruim, chiar cînd miza lor omenască e importantă, filmele respective nu provoacă nici un impact sentimental, nici unul conceptual. Pentru că idei în stare pură, într-o artă a concretului imaginii, nu pot exista ca atare.

Sînt adevăruri pe care le știm teoretic, pe care secretarul general al partidului nostru ni le-a amintit în repetate rînduri (arta își are limbajul ei specific, orice idee, oricît de generoasă, nu poate emoționa decît exprimată prin mijloace specifice) dar care ne bucură de fiecare dată cînd le întîlnim împlinite în graiul viu al artei adevărate.





A 60-a aniversare a Partidului Comunist Român

File de cronică revoluționară în cinematografia noastră



Dintotdeauna, arta românească a dovedit o receptivitate deosebită față de evenimentele istorice prin care a trecut țara, devenind ecoul luptei permanente a poporului pentru demnitate socială și națională. Filmul nu putea rămâne, și nu a rămas, în afara acestei adevărate vocații a istoriei. De-a lungul anilor, numeroase evocări cinematografice au reconstituit pe ecran momente reprezentative din trecutul de luptă al poporului, al comunistilor. Încă din anii constituirii sale (**Războiul independentei, 1912**), cinematograful românesc și-a demonstrat funcția participativă la mersul istoriei, statutul de artă

angajată. Și o dată cu trecerea anilor, cu o mereu sporită conștiință politică și artistică, cineaștii au scris pe peliculă un capitol important al filmului național, alcătuit din pagini memorabile ale luptei clasei muncitoare pentru destinele contemporane și viitoare ale României socialiste.

Ecranul românesc și-a propus să evoce, de-a lungul timpului, chipuri exemplare de comuniști din anii luptei ilegale. Și a făcut-o adesea, evocând forța morală a luptătorului, trănicia idealurilor sale revoluționare, spiritul de dăruire pentru cauza partidului. A făcut-o în filme mai vechi sau mai noi — ca **Străzile au amintiri, Lupeni '29, Cartierul veseliei, La patru pași de infinit, Canarul și viscolul, Duminică la**

ora 6, Întoarcerea lui Magellan, Actorul și sălbaticii, Zidul, Ediție specială — și o va face, nădăjduim, cu o și mai aprofundată aplecare spre adevărurile acelui timp de jertfă și sacrificii, pentru că sînt multe episoade deosebite de importante din istoria partidului care nu au fost încă evocate pe ecran. Este perioada **Liniștii din adîncuri** pe care o prospectează în această vară un nou film românesc, preocupat de complexitatea spirituală a eroilor de viață evocați, de sensurile bogate ale luptei lor și ale crezului lor vizionar.

Ecranul românesc și-a propus să evoce, de-a lungul anilor, chipuri exemplare de comuniști din epopeea insurecției antifasciste. Și a făcut-o

adesea, cu conștiința însemnătății social-politice a acestui eveniment de răscruce din istoria României. A făcut-o în filme mai vechi sau mai noi — ca **Valurile Dunării**, **Furtuna**, **Procesul alb**, **Serata**, **Stejar-extremă urgentă**, **Porțile albastre ale orașului**, **Pe aici nu se trece**, **Detășamentul «Concordia»** — și o va mai face, desigur, pentru că istoria lui August 1944 și a oamenilor care au inaugurat noua eră socială a țării este atât de bogată în evenimente cu forță de exemplu.

Ecranul românesc și-a propus să evoce, de-a lungul anilor, chipuri exemplare de comuniști din epopeea construcției socialiste și a făcut-o adesea, încercând să desprindă fapte și gesturi umane semnificative din realitățile dinamice ale unui prezent în continuă devenire. A făcut-o, înfățișând decorul social al primilor ani de după eliberare — în filme mai vechi sau mai noi ca **Setea**, **Cind primăvara e fierbinte**, **Asediul**, **Facerea lumii**, **Viforita**, **Trei zile și trei nopți**, **Vinătoarea de vulpi** — sau înfățișând chipuri de comuniști din ambianța realităților imediate — **Proprietarii**, **Explozia**, **O-rașul văzut de sus**, **Omul care ne trebuie** — și o va mai face, nelndois, în multe alte filme, pentru că oamenii prezentului socialist și merită cu prisosință filmele lor, puternice și adevărate.

Cu aproape un deceniu în urmă, printr-un film ca **Puterea și adevărul**, scris de Titus Popovici și regizat de Manole Marcus, cinematografia noastră pătrundea, decise, pe teritoriile dezbaterii politice. Puterea și adevărul acestui important film al producției naționale stau nu numai în perspectiva angajată, realistă, prin care sînt rememorate și aprofundate două decenii de experiență socială din istoria contemporană a României ci și în forța spirituală și de acțiune a principalelor sale personaje. În adevărurile de viață ale comuniștilor înfățișați pe ecran, Duma, conștiință lucidă și vie a timpului său, personaje de exemplară forță morală, constituie — printre personajele filmului românesc — una dintre cele mai viguroase reprezentări ale comunismului de omenie. Stoian, celălalt personaj-pilon al conflictului, vechi comunist din anii ilegalității, trăiește drama omului rămas în urma evenimentelor, dramă care provoacă la rîndul ei drame; adevărurile psihologice și umane ale acestui caracter puternic și intransigent înscris, de asemenea, personajul printre eroii de referință ai cinematografilor noastre.

Peste ani, **Clipa**, filmul scriitorului Dinu Sărau și al regizorului Gh. Vitanidis, a marcat, de asemenea, un «jalon» important în evoluția filmului românesc. Prin cele două personaje centrale, Dumitru Dumitru și Tudor Cernat, ale căror destine se interferează din timp în timp, filmul face radiografia unor etape dis-

tincte din istoria devenirii socialiste a țării. Îi vom cita pe autorul romanului inspirator, pentru a sublinia fondul politic dens și substanța politică a filmului: «Viața noastră nu e nici azi o serbare, nici azi nu ne aflăm la un bal continuu, e greu, însă există o perspectivă, merită să te zbuciumi, merită să te înhami la treabă, nu toate sînt perfecte, nu stă soarele continuu pe cer, mai și plouă, mai și fulgeră, mai și trăneste la noi acasă, viața merită să fie trăită, și ce nu e bine, și ce nu ne place sau nu ne convine, depinde numai de noi ca să poată fi îndreptat». Aceasta este ideea călăuzitoare a filmului, o idee frumoasă, generoasă, aceea că triumful lui **mai bine**, pentru care au luptat generații și generații de comuniști, trebuie să fie lucrarea noastră de fiecare zi.

Puterea și adevărul și Clipa, Viforita și Vinătoarea de vulpi... Prin astfel de filme care-i confirmă vocația politică, prin multe alte creații consacrate anilor de luptă care au precedat importantul eveniment al creării Partidului Comunist Român în mai 1921 — evocat în filmul de montaj **Partidul, inima țării** —, prin filmele inspirate din perioada grea și aspră a ilegalității, prin evocarea pe ecran a momentului crucial de la 23 august 1944, și a primilor ani ai puterii populare, prin peliculele despre prezentul socialist, în permanentă devenire, în continuă translație spre ziua de viitor a țării, prin toate aceste mărturii și meditații cinematografice despre oameni și timp, despre timp și oameni — filmul românesc a fost, putem spune, nu numai martor ci și participant la drumul bogat al țării dinspre ieri spre mine. De la **Falansterul la Speranța** filme prin care cineastii descifrau, încă în realitățile veacului trecut și ale începutului nostru de secol, semnalele unor precursori vizionari — și pînă la **Croaziera și Dragostea mea călătore** — citeva dintre premierele acestui '81, filme de actualitate prin care autorii, cu talente diferite desigur, dezbăt cu responsabilitate comunistă problematica prezentului socialist, ecranul românesc s-a deschis cu generozitate unor teme și subiecte inspirate din epopeea construirii unei lumi noi. Firește, există încă numeroase îndatoriri nelymplinite ale cineastilor față de trecut și prezent, față de oamenii țării care au vestit sau au construit prezentul, față de oamenii țării care vestesc și construiesc viitorul. Dar unul dintre cele mai importante filioane ale filmului românesc este acela consacrat evocării trecutului și prezentului luptei comuniste. Iar citeva dintre cele mai valoroase pagini ale cinematografilor noastre sînt file de cronică revoluționară scrise de-a lungul anilor de cei mai buni cineasți din toate generațiile.

Partidul, inima țării

În acest an aniversar, cînd s-au împlinit 60 de ani de la istoricul eveniment al înființării Partidului Comunist Român, cinematografia noastră a realizat un bun film de montaj, **Partidul, inima țării**, care reunește valoroase mărturii documentare și semnificative imagini din actualitatea României socialiste. Autori sînt scriitorii Nicolae Dragoș și Dinu Sărau — al căror scenariu este realizat pe baza unei temeinice documentații și cu un remarcabil suflu publicistic — și regizorul Virgil Calotescu, a cărui îndelungată experiență de documentarist se simte pozitiv în concepția acestui film omagial: Intențiile autorilor — materializate convingător în imagini — sînt limpede formulate de către unul din autori, Nicolae Dragoș: «Privind în urmă, prin decenii, se conturează statuar imaginea arhitectului vieții noi a patriei, a partidului, identificat plenar cu ceea ce a fost mai nobil, mai de durată în însăși aspirația poporului. Neîndoios, în această cronică eroică de luptă și muncă, de originale edificări teoretice privind dezvoltarea socială, un loc distinct revine perioadei de luptă de după Congresul al IX-lea, cînd legile dezvoltării sociale au fost adînc cercetate, cînd comoditățile de gîndire și erorile de diagnostic social au fost corectate cu un veritabil spirit de răspundere comunistă, cînd mai conștient ca oricînd, poporul condus de partid, avînd în fruntea sa un conducător pe măsura marelui legămînt făcut cu sine, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a pornit plin

Suflete mari și suflete tari viscolite de timpuri ostile (Ilariion Ciobanu și Tanți Coccoa în Cartierul veseliei de Manole Marcus. Scenariul: Ioan Grigorescu)





Continuarea unei lupte începută în Lupenii anilor '29
Golgota de Mircea Drăgan, cu Draga Olteanu-Matei. Scenariul: Nicolae Țic



Infinitul, până la colțul străzii
(Silviu Stănculescu în *La patru pași de infinit*). Scenariul și regia: Francisc Munteanu

Capacitatea de a materializa sentimente (Irina Petrescu și Eugenia Bosînceanu în *Dumini-că la ora 6* de Lucian Pintilie. Scenariul: Ion Mihăileanu)



de încredere la muncă. Portretul de luptă al partidului se îngemănează organic în filmul nostru cu portretele unor mari dăruți cauzei socialismului, libertății și independenței. Partidul este inima unei țări care vine dintr-o istorie milenară și își trăiește intens prezentul, cu certitudinile viitorului comunist.

Străzi și cartiere cu amintiri

Trei filme inspirate din anii luptei ilegale realizează Manole Marcus, la interval de numai câțiva ani, după scenariul ale scriitorului Ioan Grigorescu: **Străzile au amintiri**, **Canarul și viscolul**. Primul era o înfruntare moral-psihologică între dirzenia luptătorilor și metodele de constrângere ale Siguranței. Rămîne antologică secvența anchetării tinerei comuniste — în interpretarea simplă și convingătoare a Antoanetei Glodeanu — de către «rafinatul» inspector de poliție — jucat excelent de Constantin Dinulescu, căruia de la acest film l se trage «eticheta» negativului. Brutala tortură fizică și periculoasa tortură morală n-au fost deajuns pentru a îngenuchea un caracter. Al doilea film izbutea o imagine frescă: de la o «dramă de interior» se ajunge la «portretul unui cartier» (periferia industrială a Ploieștiului vremii), un cartier muncitoresc în care creșteau zi de zi mugurii luptei revoluționare, în care oamenii învățau din mers adevărurile istorice, așa cum din mers personajul lui Ilarion Ciobanu parcurea un semnificativ proces de maturizare politică. În sfîrșit, prin cel de al treilea film al «seriei», experiențele anterioare ale autorilor erau convertite spre metaforă: destinul tragic al tînarului luptător comunist care-și găsea sfîrșitul în sonda părăsită și înghețată, era un act de acuzare împotriva unei vremi viscolite, privitoare de libertate... Străzi cu amintiri dureroase... Cartiere cu răni adînci de suferință... Suflete mari și suflete tari viscolite de timpuri ostile... Sînt, toate acestea, pagini de istorie și pagini cinematografice de ținut minte, de povestit din generație în generație, ca un «memento» despre asprimea și dirzenia luptei comuniste în anii de tristă amintire ai unei vremi revoluate.

Drumul spre dreptate

Drumul spre Golgota a început

mai demult, de prin anii care au premers grevele minerilor din 1929, evocați în filmul lui Mircea Drăgan **Lupeni '29**. Personajele principale din acest film sînt un argument viu al conștiinței muncitorești în acțiune. Și comunistul Petre Letean (interpretat de Colea Răutu), și comunistul Varga (căruia Ștefan Ciobotărașu i-a conferit trăsăturile copleșitoare ale sale personalități artistice), și bătrînul miner Todor bac (George Calboreanu) cu cei patru feciori ai săi («eu sînt miner și ei la fel; o să mergem cu minerii; cu ei am mers noi totdeauna») și tînarul grevist Dăneț (Ilarion Ciobanu), cu toții aduc, pe parcursul acțiunii, exemplul moral de dăruire revoluționară al muncitorimii române în acei ani grei, de restricții și de dureroase amintiri. Da, drumul spre Golgota începuse mai demult, dăruirea supremă pentru triumful cauzei libertății și dreptății sociale a fost o permanentă dimensiune a luptei și a victoriei. Același regizor, în **Golgota**, sublima în metaforă greul urcuș spre lumina dreptății, chipuri cernite de durere și suferință însoțind drumul spinos spre lumina speranței... Rămîn, din aceste mai vechi filme românești, cîteva secvențe puternice, și, printre aceste documente cinematografice, discursul comunistului Varga, din finalul filmului consacrat luptelor greviste din Lupenii anilor de aspră criză economică, rămîne ca o mărturie gravă și dramatică despre acel timp, ca o viziune deschidere de perspectivă spre prezent și spre viitor.

Infinitul era atît de aproape

Dintre filmele lui Francisc Munteanu (foarte multe, mai ales într-o perioadă trecută), **La patru pași de infinit** se păstrează, din perspectiva timpului, cel mai sincer, cel mai emoționant. Da, este o emoție sinceră în povestea de dragoste a acestui film (care împlinește 17 ani, cam tot atîția cît vîrsta eroinei), o poveste de dragoste cu două personaje înfîlinate în întîmplător pe drumurile vieții, o fată care n-a cunoscut greutățile existenței și un luptător comunist hăituit de înversunată agentă al Siguranței... Într-o mansardă, sub un acoperiș dincolo de care începea cerul (nu mai știu la ce etaj începea pe atunci cerul), între cele două personaje se creează o relație de înțelegere, de comuniune sufletească, de aderare la același ideal care apropie infinitul pînă la colțul străzii, pînă la scara ce duce spre cerul-mansardă... Peste ani, o regizoare tînră (care n-avea să se afirme în continuare decît parțial), Cristiana Nicolae, realizează, în **Întoar-**

A 60-a aniversare a Partidului Comunist Român

cerea lui Magellan, o aceeași performanță: de a transfigura întâmplările eroice ale unui timp eroic într-o frumoasă poveste de dragoste, fără a divulga, fără a vorbi «despre altceva», ci, dimpotrivă, conferind episodului dramatic din ilegalitate trăinicii de omenesc... Protagonistii refac, peste ani, povestea unor personaje pentru care infinitul era de asemenea altă de aproape, foarte aproape, la colțul străzii, sau în sala aceea pustie de teatru în care focurile de pistol răsună ca într-o cate-drală...

Într-o duminică la ora 6

M-am întrebat, nu o dată, de ce filmul de debut al lui Lucian Pintilie **Duminică la ora 6** (realizat în 1965), s-a impus — printre filmele inspirate din anii luptei ilegale — drept unul dintre cele mai percutante, mai convingătoare. Cred că răspunsul cel mai adevărat stă în capacitatea filmului de a «materializa sentimente». Povestea de dragoste și moarte a protagoniștilor, Radu și Anca, doi adolescenți care se îndrăgostesc unul de celălalt fără a ști că fac parte din aceeași grupare comunistă de luptă ilegală și pe care viața îi va pune în situații dramatice, fără ieșire, este transfigurată pe ecran cu o totală sinceritate și cu o forță de transcripție filmică, precizie și sensibilitate, ieșită din comun. Scenariul lui Ion Mihăileanu a dobândit în filmul de debut al lui Lucian Pintilie caratele unui cinematograf de o rafinată factură stilistică, prezentul acțiunii dialogând cu amintirile și cu memoria afectivă a eroilor, leit-motivele antologice ale peliculei (liftul, curtea interioară) materializînd, cum spuneam, stări de spirit, sentimente... **Duminică la ora 6** are aerul tare al unor puternice trăiri sufletești. Irina Petrescu realiza unul dintre marile sale roluri cinematografice: personajul său nu poate fi uitat, rămîne peste ani, și va rămîne, ca simbol al dragostei pentru un generos ideal, ca simbol al dragostei pur și simplu. Mișcări afective dintre cele mai imperceptibile — dar cu o deosebită încălcare emoțională — înscriu personajele și filmul pe orbita unui cinematograf, parcă, «în stare pură». Într-o duminică pe la ora 6, filmul românesc, în urmă cu 16 ani, trăia — aproape fără s-o știe — o sârbătoare.

O fereastră deschisă spre lumină

Fereastra aceasta, cît să încapă în cadrul ei filitilul aripilor unui po-

rumbel, era în **Zidul**. Mai încăpea prin ea, în cămăruța izolată de lumea din afară unde se tipărea în ilegalitate un ziar al partidului, mai încăpea prin ea cerul întreg. Cu lumina lui. Cu lumina zilei de mîine. Fereastra din filmul lui Constantin Vaeni era, desigur, mai mult decît un ochi de cer spre lumea din afară, era un simbol, un simbol de încredere și speranță în triumful cauzei comuniste. Între cei patru pereți ai camerei fără ieșire — cu ieșirea doar spre cer și spre mîine, tînărul utecist din **Zidul** (interpretat cu multă vigoare a detaliului psihologic de Gabriel Oseciuc) simboliza, la rîndul lui, reacția împotriva unei societăți ostile, private de adevăr și dreptate. De acolo, din cămăruța cu fereastră spre cer și spre mîine, pornea cuvîntul tipărit al partidului. O povestire cu gir de realitate stătea la baza unui film ca **Zidul**. Dar dincolo de interesul anecdotic al acestei narațiuni cu deznodămînt tragic, un asemenea film își păstrează și își transmite mesajul prin forța simbolurilor sale. De la **Canarul și viscolul** la **Duminică la ora 6**, de la **Duminică la ora 6** la **Zidul**, trecînd prin **La patru pași de infinit** și prin **Întoarcerea lui Magellan**, există, în cinematografia noastră, o categorie întreagă de filme ai cărei eroi, tineri, s-au aflat la cîțiva pași, doar, de împlinirea idealului lor de luptă. În viața tuturor a fost o fereastră spre cer și spre mîine. Ei înșiși — aceste frumoase și exemplare personaje — au rămas, în perspectiva timpului, ferestre spre azi.

Un șlep, pe o Dunăre în flăcări

La mai bine de două decenii de la premieră, **Valurile Dunării** rămîne, neîndoișor, unul dintre cele mai izbutite filme dedicate de cinematografia noastră evenimentelor din Augustul fierbinte al lui 1944. Mulți dintre noi l-am revăzut — la televizor — în primăvara aniversării partidului, împreună cu alte pagini cinematografice de epopee revoluționară din istoria filmului românesc. Și i-am simțit încă o dată fiorul captivant de emoție. Scenariul semnat de Titus Popovici și Francisc Munteanu i-a oferit regizorului Liviu Ciulei o bază narativă densă, de mare dramatism, care a prilejuit un film adevărat și pasionant, calitățile de atmosferă și de analiză psihologică ale peliculei întîlnindu-se cu preocuparea autorilor de a integra destinele individuale în destinul colectiv



Sub girul realității (*Zidul* de Constantin Vaeni, cu Gabriel Oseciuc. Scenariul: Dumitru Carabă)



Unul dintre cele mai semnificative filme dedicate anilor de la hotar de ere (*Valurile Dunării*, cu și de Liviu Ciulei. Scenariul: Titus Popovici și Francisc Munteanu)

Insurecția de la 23 august '44, o temă vitală pentru filmul românesc (*Procesul alb* de Iulian Mihu, cu Marga Barbu și Iurie Darie. Scenariul: Eugen Barbu)



A 60-a aniversare a Partidului Comunist Român



Semnificația nopții dintre două ere sociale sintetizată, metaforic, în *Serata*. (Scenariul și regia: Malvina Urșianu. Cu Silvia Popovici și George Motoi)



O impresionantă pagină de istorie eroică (*Pe aici nu se trece* de Doru Năstase. Cu Silviu Stănculescu și Cornel Coman. Scenariul: Titus Popovici)

Nu se poate privi spre viitor fără să învingi trecutul din tine (*Vifornița* de Mircea Moldovan. Scenariul: Petre Sălcudeanu)



al națiunii, aflată la un moment de răscruce istorică. Nu-i vom uita pe Liviu Ciulei, Lazăr Vrabie și Irina Petrescu, interpreții principali ai filmului, în rolurile lor generoase din acest film — Toma, Mihai și Ana — personaje aflate pe Dunărea în flăcări, într-o epocă în care se nașteau și se căleau caractere. De la **Valurile Dunării** au trecut, cum spunem, mai bine de două decenii. Filmul acesta, care s-a priceput atât de frumos să pătrundă în lumea interioară a unor eroi aflați, deopotrivă, la răscruce de ere sociale și «la mijloc de bun și rău» (cum zice poetul) față de ei înșiși, a rămas, va rămâne, unul dintre cele mai semnificative filme dedicate anilor de la hotar de ere.

În august, pe șoseaua nordului

Filmul lui Iulian Mihu, **Procesul alb**, își propunea, în urmă cu destul de mulți ani, să evoce evenimentele insurecției de la 23 August 1944. Pentru cinematografia noastră, acest moment istoric de maximă importanță politică a constituit — și va mai constitui, desigur — un subiect necesar. Personajele filmului la care ne referim — comuniști încercați, formați la școala revoluției sau învățând de la comuniști importante lecții de viață —, eroii **Procesului alb**, deci, aveau girul scriitoricesc al lui Eugen Barbu și al unor actori de primă mărime ai ecranului românesc (care... erau, sau care aveau să devină) ca George Constantin, Toma Caragiu, Marga Barbu, Iurie Darie, Gina Patrichi, Gheorghe Dinică, Gheorghe Cozorici... De-a lungul anilor, aveam să mai vedem pe ecran episoade cinematografice reprezentative inspirate din aceeași perioadă crucială pentru destinele României socialiste. La **porțile albastre ale orașului**, de pildă, filmul scriitorului Marin Preda și al regizorului Mircea Mureșan, o clipă eroică (de mare omenesc) din lupta comuniștilor de apărare a Bucureștilor de furia fascistă în zilele imediat următoare actului de la 23 August... Am mai văzut **Stejar — extremă urgentă**, filmul lui Dinu Cocea, care își propunea să evoce una din importante acțiuni militare patriotice din acele zile fierbinți... Am mai văzut **Pe aici nu se trece**, filmul lui Doru Năstase — scris de Titus Popovici —, o impresionantă pagină de istorie eroică... Am mai văzut, chiar lunile trecute, **Detașamentul «Concordia»** de Francisc

Munteanu... Cum spuneam, Augustul lui 1944, cu semnificațiile sale social-politice, este și va fi pentru cinematografia noastră un subiect vital.

Anii de la facerea lumii

Cu un deceniu în urmă, regizorul Gheorghe Vitanidis ecraniza romanul lui Eugen Barbu, **Facerea lumii**. Tot cam pe atunci, regizorul Mircea Mureșan, în **Asediul**, aducea pe ecran un episod dramatic petrecut în epoca primilor ani de putere populară. Și tot cam pe atunci, un remarcabil film ca **Serata** Malvinei Urșianu sintetiza, metaforic, semnificația nopții dintre două ere sociale. Anii de la facerea lumii i-au preocupat insistent pe cineștii noștri și nu se putea să nu-i preocupe: timpul acela de crucială răscruce poartă în el o încercătură de viață, de adevăr și de istorie care, pentru cinematograful, reprezintă o inestimabilă «materie primă». La apusul unei lumi asistăm în **Facerea lumii**: o lume, de «citadelă sfărâmată», ne-deprinsă cu rigorile unei vieți a dreptății și a echilibrului social... În tumultuosul sfârșit de octombrie '44 din **Asediul**, participam la momentul instalării primului prefect democrat pe meleagurile conștănțene, într-o conjunctură politică tulbură, minată de eforturile disperate ale exponenților vechii orînduirii de a întoarce roata istoriei, de a-și salva de la naufragiu corabia putredă a unei politici falimentare. Cît despre **Serata**, erau acolo, într-o reprezentare simbolică de mare concentrație expresivă, erau acolo sfârșitul unei lumi și începutul alteia, strînse în destinul citorva personaje și în convulsile unei acțiuni de înaltă tensiune psihologică. Din dreptunghiul ecranului, acest minunat actor care a fost Cornel Coman ne privește cu chipul bun și frumos al comunistului anonim pentru care facerea lumii n-a avut niciodată nici un mister, dintr-un motiv foarte simplu, pentru că i s-a datorat și lui...

A fi „comunist cu sufletul“

Mitru Moț este un personaj dintre acelea care au puține șanse să fie uitate. Atunci, pe vremea **Setei** de

A 60-a aniversare a Partidului Comunist Român

pământ și de dreptate, pe vremea în care apele au început să se despartă de uscat, personajul lui Titus Popovici din filmul lui Mircea Drăgan reprezenta o întreagă lume, lumea viitorului, hotărâtă să-și ia destinele în proprie răspundere și să-și așeze viața pe temelia trainică a unei dreptăți rînduleli sociale. Mitru Moț era comunist, pe atunci, doar «cu sufletul»; alături de el, cu calm și tact, comunistul Ardeleanu îi veghea gîndurile și fapta, îi asculta vocea lăuntrică a inimii, pregătindu-i, de fapt, devenirea umană. Era o primăvară fierbinte atunci, ca aceea din filmul lui Mircea Săucan chiar așa intitulat, **Cînd primăvara e fierbinte...** Meseteci singuratici prevesteau pădurea... Cinematograful românesc, de asemenea, își pregătea viitorul. **Se-țea și îndeosebi Cînd primăvara e fierbinte** erau, la începutul deceniului 7, două filme inspirate din viața satului românesc la hotar de ere sociale, pătrunse de aerul tare al realității; un realism frust definea drumul de viață bogat în semnificații al țaranului sărac Mitru Moț, un realism cu puternică vină lirică (ducînd cu gîndul spre un Dovjenko) străbătea povestea oamenilor din primăvara fierbinte a satului românesc... Atunci, la cumpăna unor o-puse anotimpuri sociale, cîțiva meseteci singuratici prevesteau pădurea...

Vifornițele din oameni

Erau timpuri aspre în **Vînătoarea de vulpi**, filmul regizorului Mircea Danelluc, erau timpuri aspre în **Vifornița** lui Mircea Moldovan... Sau, ca să ne reîntoarcem o clipă spre anii dinții ai filmului socialist, erau timpuri aspre în **Desfășurarea** lui Paul Călinescu... Pe acest «arc de timp» cinematografic, care cuprinde un sfert de secol (să revenim la cronologia firească 1955-1980), narațiunile cinematografice datorate unor scriitori prestigioși ca Marin Preda, Petre Sălcudeanu, Dinu Săraru au strîns în ele nu numai vifornițele unui timp social ci și vifornițele din oamenii aceluia timp. Deloc întîmplător, iarna — cu viscolele ei — este un «numitor comun» al filmelor acestee, ba mai mult decît atîta, este un personaj principal. Primăvara n-a venit de la sine, topirea zăpezilor din oameni a durat mult uneori, fie că oamenii se numeau Ilie Barbu sau Năiță Lucean, fie că numele lor nu ne-au fost niciodată cunoscute. **Desfășurarea și Vifornița și Vînă-**

toarea de vulpi sînt perspective diferite la intervale de timp diferite, spre o aceeași — în mare — perioadă istorică, spre o același univers uman, spre oameni care nu puteau porni spre viitor fără a-l înțelege, care nu puteau porni la drumuri lungi fără a-și învinge trecutul din ei. În fiecare din aceste filme, și-n viață, au existat oameni dintre aceia prețioși care s-au priceput — cu conștiința împede a perspectivei, cu răbdare și tact — să topească vifornițele din oameni, din oamenii care aveau nevoie, aveau neapărată nevoie, să înțeleagă viitorul.

Clipa Puterii și adevărului

Un drum al creșterii este parcurs în **Puterea și adevărul**. De ce este foarte important pentru cinematografia noastră acest film? Întîi și-n-tîi, pentru că vorbește despre noi, cei de ieri și cei de azi, și despre «clipele» maturizării noastre socialiste. Apoi, pentru că nu ezită să vorbească despre dificultățile acestei creșteri, despre ceea ce mai avem încă de învins, în primul rînd în noi, pentru împlinirea unor idealuri scumpe tuturor. Titus Popovici era pe atunci la al doisprezecelea scenariu de film. Manole Marcus era autorul unor pelicule (despre cîteva am vorbit chiar în aceste pagini) de sigură rezonanță artistică. Cei doi reputați creatori s-au întîlnit pe genericul unuia dintre cele mai reprezentative filme politice românești. Un film-frescă, un film-dezbateri, un film (practic) de ficțiune, care urmează, de-a lungul unui timp istoric real, cîteva destine: evoluția, urcușurile și coborîșurile a cinci oameni. Cinci oameni pe care viața îi apropie și îi desparte, îi confirmă sau îi infirmă, îi ajunge din urmă sau îi depășește dramatic. Cinci oameni cu aceleași nobile idealuri comuniste, dar ale căror evoluții urmează diferite traiectorii sociale și morale. În finalul filmului, exponenții acelorași generoase crezuri de viață, partizanii aceleiași idei se trezesc — după evenimente dramatice — pe baricade diferite. Nimeni n-a dezertat de la ideal, nimeni nu și-a abandonat crezul, dar imposibilitatea unora de a ține pasul cu viața, de a acționa în adevăratul spirit al devenirii lor socialiste, poate echivala, iată, cu o trădare. Poate că aceasta este clipa (sau lecția) **Puterii și adevărului**.



Exemplul moral al unor conștiințe avansate (*Proprietarii* de Șerban Creangă. Scenariul: Mihai Creangă. În imagine, George Constantin și Mihai Mereuță)



Despre ieri, despre azi, despre maturizarea noastră socialistă (*Puterea și adevărul* de Manole Marcus cu Ion Besoiu și Mircea Albulescu. Scenariul: Titus Popovici)

Despre libertate și necesitate, despre demnitate și temeritate (Ion Dichiseanu și Rodica Tapalagă în *Clipa* de Gh. Vita-nidis, după romanul lui Dinu Săraru)



Puterea și adevărul Clipei

Film de opinie, film de atitudine, **Clipa** își propune să spună «adevărul despre adevăr», adevărul despre adevărurile devenirii noastre socialiste și — fără a face «procesul» unei epoci parcurse — evidențiază nu numai sensurile pozitive ale evoluției sociale, ci și dificultățile creșterii. În această privire lucidă, limpede și angajată asupra realității, asupra prezentului și îndeosebi asupra oamenilor care-l clădesc și-l fortifică stă puterea acestui film politic cu sigură rezonanță în conștiință. În **Clipa** se vorbește despre libertate și necesitate, despre demnitate comunistă, despre curaj și frică, temeritate și lașitate, despre «momentul când trebuie să spui trebuie» și despre forța de a lua totul de la capăt, despre multe altele, despre «puil de cires negru» pe care omul vrea să-l sădească în fața casei, dar se ia cu viața, și nu apucă întotdeauna. Încă de la apariția cărții lui Dinu Săraru, critica i-a apreciat caracterul dominant de «dezbatere ideologică», «problematica arzătoare», «construcția epică de mare complexitate», «savoea povestirii», calități de bază pe care filmul le transmite la rindul lui, convingător. În povestea de viață a lui Dumitru Dumitru și a celor care au însoțit a-

ceastă complexă biografie pe drumul deloc ușor dinspre ieri spre azi — inginerul Tudor Cernat, Năita Lucean, Petre și Maria Nobilu — sînt strînse semnificațiile sociale și umane importante ale filmului, conexiunile intime ale acestor destine cu timpul social pe care personajele îl parcurg. Și mai este în film «seminul rău», ca o amenințare, al unui personaj ca Mihalache Domedie, omul care evoluează în sens invers cu timpul...

Stăpînii propriului destin

Fiilele actualității au fost, sînt și vor fi piatra de încercare a oricărei cinematografii. Sînt mai multe modalități, însă, de prospectare a actualității. Unora le este suficientă o foaie de calendar la «zi» și un decor cu blocuri, oamenii pot fi oricum, de oricînd și de oriunde; este o atitudine, să-i zicem, mimetică față de realitate. Alții se inspiră «din viață», dar își aleg temele și personajele dintr-o zonă periferică de preocupări contemporane, așa, ca să nu tulbure nici o apă; este o atitudine comodă față de realitate. Dar mai este o atitudine — singura validă, de altfel — pe care cele mai bune filme românești ale ultimilor ani au pus-o limpede în evidență, aceea de a descifra pe ecran trăsă-

turi specifice ale spiritualității contemporane, de a dimensiona prezentul din perspectiva unor preocupări de stringență și veritabilă actualitate. Un film ca **Proprietarii**, al fraților Mihai și Șerban Creangă, se înscrie, de pildă, decis, pe această orbită de gînd creator: își propunea să exprime pe plan moral, dubla calitate, de proprietar și producător, a omului muncii în societatea noastră. Este aceasta, după cum o dovedește în continuare practica vieții de fiecare zi, o trăsătură din ce în ce mai prezentă și mai activă în profilul spiritual al contemporanității. Exemplul moral al unor conștiințe avansate domină filmul, așa cum se întîmplă și în alte filme de actualitate care au urmat, **Orașul văzut de sus** de Lucian Bratu, de pildă, sau **Zile fierbinți** de Sergiu Nicolaescu, sau **Omul care ne trebuie** de Manole Marcus... Filmul românesc a făcut dovada că poate vorbi despre prezent de la înălțimea comunistă de gînd a orizonturilor contemporane. Este un semn de forță, de maturitate artistică și de răspundere politică acesta, și ce exemple cinematografice mai bune am avea la îndemînă — în încheierea acestui grupaj — decît filme ca **Proba de microfon**, să zicem, sau **Croaziera?**

Grupaj realizat
de Călin CĂLIMAN

telex Animafilm

Între tandrețe și gravitate

● Aspiratia spre perfecțiune este tema filmului **Cercul**, în care Ion Truică încearcă noi soluții grafice. Metamorfozele unor forme geometrice simbolizează eforturile neîntrerupte pentru dobîndirea frumuseții. În drumul anevoios spre armonie, omul este ajutat de sentimentul iubirii, inspirator al căutărilor sale artistice.

● După ce a însușit plastilina și mai recent sîrma, Mihai Bădică, își exersează neobisnuita capacitate de stăpînire a ma-

teriei într-un nou experiment.

Niște sticle este titlul unui ciclu de filme în care recipientele transparente vor fi animate, devenind protagoniste ale unor povești pline de tîlc.

● **Amicii noștri** (regia Neil Cobar) este titlul unui ciclu de fabule în care conflictul milenar dintre cîine și pisică ia înfățișări comice. Păstaniile necuvîntătoarelor protagoniști vizează, desigur, moravuri ale contemporanilor. Invidia, gelozia și ipocrizia sînt numai cîteva din cusururile semenilor, pe care pilulele filmului le atacă.

● Adrian Petringenaru folosește din nou pretextul unei competiții sportive pentru a construi un subiect cu semnificații grave. **Întîlnire pe cîmp-finala** este o parabolă a proliferării violenței în agitata lume contemporană. Mesajul-avertisment conținut în această peliculă se adresează

tuturor celor care pot și trebuie să opună forța rațiunii pornirilor războinice.

● Încălnat spre preocupările umoristice, regizorul Olimp Vă-rășteanu realizează acum un film grav, intitulat **Să nu uităm**. Concepută în cheile simbolice, povestea stranie a unei întîlniri peste ani este o îngrijorătoare aducere aminte a coșmarului hitlerist, care tinde să renască în zilele noastre în forma nazismului.

● Acuratețea graficii Liane Petruțu va fi valorificată în **Înimă de copil** (scenariul Lucia Citeanu), dedicat imaginației celor care se află la vîrsta cîndorîi. Întîmplări banale și peisaje cotidiene capătă înfățișări mirifice în jurnalul unui băiețel care își exprimă, prin însemnările și desenele sale, tandrețea pentru lumea înconjurătoare și dragostea pentru cei apropiați.

O stagiune a filmului de gen și a unui film de excepție

Croaziera
sau culminația
unui val.
(Nicolae Albani,
interpretul
principal
al filmului
lui Mircea Daneliuc)

ianuarie-iunie 1981



Potrivit unei tradiții pe care ne place să o respectăm, procedăm în acest **Magazin estival**, ca și în almanahurile și magazinele anterioare, la o trecere în revistă a premierelor românești din ultimul semestru.

Nu ne îndoiim că se pot ridica multe obiecții la o atare segmentare a fluxului producției cinematografice, pentru că nu există un hotăr real, la sfârșit de an și nici la mijloc de vară, care să grupeze distinct filmele și să justifice analiza separată a unui număr limitat de titluri. Dar, cum această retrospectivă estivală nu împiedică în niciun fel alte periodizări, alte considerații asupra evoluțiilor cinematografului românesc, ne asumăm riscurile unui bilanț semestrial, fără pretenția de a pronunța verdicte, lăsând deschisă posibilitatea tuturor corecțiilor și completărilor, prin cercetări mult mai metodice.

Avem în față lista celor 16 premiere cu lung-metraje românești care s-au succedat din ianuarie până în iunie curent. O primă constatare ar fi numărul lor, confirmând nivelul ridicat al activității productive a studiourilor noastre, ritmicitatea sa, în toate sezoanele anului, garanția că până la finele lui decembrie se va putea egala și depăși performanța anului trecut, care a înregistrat, după cum se știe, numărul record de 32 de lung-metraje.

Pentru a ne apăra de reproșul unui tic bilanțier, mărginit la cele 6 luni ale anului 1981, vom mărturisii tralcul pe care ni-l provoacă amintirea retrospectivelor de care s-a bucurat, prin calitatea filmelor sale, anul 1980. A fost un an în care s-a putut

Lungmetraje în premieră

1. **Pruncul, petrolul și ardelenii** de Dan Pîja
2. **Fata morgana** de Elefterie Voiculescu
3. **Capcana mercenarilor** de Sergiu Nicolaescu
4. **Iancu Jianu zapciul de Dinu Cocea**
5. **Iancu Jianu haiducul de Dinu Cocea**
6. **Șantaj** de Geo Saizescu
7. **Castelul din Carpați** de Stere Gulea
8. **Stele de iarnă** de Cristiana Nicolae
9. **Croaziera** de Mircea Daneliuc
10. **Spectacolul spectacolelor** de Ion Moscu
11. **Dragostea mea călătoare** de Cornel Todea
12. **Punga cu libelule** de Manole Marcus
13. **Probleme personale** de David Reu
14. **Fiul munților** de Gheorghe Naghi
15. **Duelul** de Sergiu Nicolaescu
16. **Alo, aterizează străbunica!** de Nicolae Corjos

vorbi despre un moment al filmului de autor, despre mijloacele filmului eseistic, critic, experimental, aplicate temelor actualității, într-o întreagă gamă de producții inegale între ele, dar înscrise toate în fluxul acelui efort artistic (**Proba de microfon**, **O lacrimă de fată**, **Stop cadru la masă**, **Mireasa din tren**, **Casa dintre cimpuri**, **Vinătoarea de vulpi**), s-a putut vorbi despre culminațiile unor filmografii individuale, însemnând tot altfel depășiri ale formulelor standard ale filmului de epocă sau istoric (**Lumina palidă a durerii** și **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu**), despre reluarea suitei ecranizărilor de mare ambiție și angajare (**Bietul Ioanide** și **Ion, blestemul pământului, blestemul iubirii**) ș.a.m.d. A fost poate prea mult pentru un an, atât de mult

încît nu a rămas timp să se discute cu aplicație și despre alte experiențe ale anului (**Dușos Anastasia** trecea) sau despre filme întru totul onorabile (**Mijlocas la deschidere**, **Artista, dolarii și ardelenii**, **Drumul oaselor**), care ridicau titlurile citabile la cifra și la procentajul record de aproape 15 din totalul de 32.

Respectînd profilul și tonul unui magazin estival, adică ferindu-ne să dramatizăm, urmează a ne întreba cum se profilează, în veriga primului semestru, anul 1981, în ceea ce el a adus și cît a adus, fără a ne crampona să definim aici ceea ce n-a adus sau mai bine n-ar fi adus.

Noul an a început și a continuat



Certitudinea unui gen clasic:
Pruncul, petrolul și ardelenii
de Dan Pița, cu Ovidiu Iuliu
Moldovan

mai multe luni sub semnul filmului de gen, al filmului de largă audiență — repetate prilejuri de a verifica tehnici cunoscute și mai ales ecoul în rîndurile spectatorilor, de a afirma, dacă nu totdeauna, o continuitate riguroasă de preocupări în zonele dificile, cel puțin șansa de a ne regăsi în planurile mijlocii, de a relua tentative tematice și stilistice, semnalate, la vremea lor, de public și de critică.

Cea dintîi premieră a lui 1981 — **Pruncul, petrolul și ardelenii** de Dan Pița, după o idee a lui Titus Popovici și cu scenariul lui Francisc Munteanu — a avut, în acest sens, calitatea unui pariu cîștigat, într-un timp relativ scurt. După **Profetul, aurul și ardelenii** (1978) și **Artistul, dolarii și ardelenii** (1980), noua peliculă ne face să credem că programul acestui serial este mai ambițios decît ni s-a părut atunci cînd a fost lansat. Film de gen, film de aventuri, film de public — fără o fantazie lăsată uneori să zburde, fără un simț al umorului mai tole-

rant, nu se poate. Iată ce au reușit să ne reamintească, să demonstreze echipele de filmare inspirate de inițiativa scenică a lui Titus Popovici, cu eroii lui din Poplaca, strămutați temporar sau definitiv peste ocean, într-un «western românesc» în care nu descoperim urma nici unui complex față de tentativele altora de a parafraza sau parodia sau concura modelele acestui gen clasic al cinematografului.

Ca și tiparele basmului literar, schemele filmului de gen circulă în întreaga lume, iar a le prelua și prelucra din unghi propriu intră în cea mai firească ordine a lucrurilor. În fond, ce sînt eroii populari ai filmului lui Dan Pița, interpretați de Ilarion Ciobanu, Mircea Diaconu sau Ovidiu Iuliu Moldovan, dacă nu corespondenți ai personajelor de basm purtați de soartă peste mări și țări? La aceasta adăugîndu-se o anumită distilare a mijloacelor de expresie, de la **Profetul...** la **Pruncul...**, un cîștig în stilizarea ambianțelor, a coloanei sonore și mai ales în prospectarea asiduă a peisajelor românești care să vădesc apte a rima cu Munții Stîncuși, cu platourile și șesurile plantate la început cu ranch-uri și apoi cu sonde. Altminteri, rămîn desigur deschise toate parantezele și capitolele în care se pot fixa și discuta locul, ponderea și prețul acestor experiențe în filmografia unui regizor care a semnat cîndva **Nunta de piatră** și **Filip cel bun**. Fie și prin intermezzo-uri, Dan Pița și Mircea Verou au contribuit însă în mod cert, prin această suită, la deschiderea unui gust pentru o nouă anvergură a filmului de aventuri românesc, atestînd temeritatea confruntării cu reperele de prestigiu, în toate spațiile și în toate registrele.

În această ordine de idei, dar și în ordinea cronologică a premierei staglunii, vom pomeni de asemenea **Capcana mercenarilor** de Sergiu Nicolaescu, **lancu Jianu**

zapciul și lancu Jianu haiducul de Dinu Cocea, **Șantaj** de Geo Saizescu și din nou pe Sergiu Nicolaescu, cu **Duelul**. În aceste cazuri, nemaifiind vorba de niște intermezzo-uri, ci de autori consacrați în filmul de gen, încercînd, fiecare în felul său, să nu se repete pur și simplu, ci să fructifice experiența acumulată în subiecte de mai mare cuprindere, cu ambianțe și tipologii inedite.

Plasîndu-și personajul justițiar în Transilvania anului 1918, cu tot abuzul de efecte împrumutate din diverse specii cinematografice, Sergiu Nicolaescu reușește în **Capcana mercenarilor** o sugestie demnă de reținut: un fel de transformare a filmului de acțiune în film de investigație istorică. El cîștigă pentru spectatorul de cinema teritoriul autohton pînă acum ignorat, momente istorice de mare intensitate dramatică, extrem de ofertante din punctul de vedere al spectaculosului. Așa cum, în pomenitele producții de gen, Dan Pița și Mircea Verou au reconsiderat pentru filmul românesc categoria exoticiului, Sergiu Nicolaescu ține să recupereze zone ale bizarului de epocă sau extremitățile durității, de la care spiritul cavaleresc nu se poate eschiva. Categorii umane de mare diversitate, cu o intensă tentă locală, devin obiect de filmare și în **Duelul**, un film la rîndul său neobișnuit, pentru că în el «durul» Sergiu Nicolaescu e înconjurat de copii, un film prin care regizorul se întoarce în universul familiar al cartierelor bucureștene și al seriei inaugurate de **Cu miinile curate**, în perioada tulbură și tensionată care a premers și a urmat ultimului război. Sub rezerva unei măsuri a lucrurilor, care ar transforma efectul speculat abuziv într-o notă stilistică originală, am remarcat din nou pasiunea unui autor care se cunoaște pe sine, își știe limitele și încearcă să le forțeze.

Observație întrucîtva valabilă și pentru autorii celorlalte filme de gen

Alte ambianțe, aceeași mină:
Duelul, policier cu copii și cu
Sergiu Nicolaescu

Despre trecut, fără emfază și fără caricatură:
Gheorghe Visu în filmul lui Manole Marcus.
Punga cu libelule



ale stagiunii, Dinu Cocea și Geo Saizescu. Pariurile lor, pentru că fiecare a propus câte unul, au fost, respectiv, de a transforma filmul cu aventuri haiducești într-un film al cazurilor psihologice rare (Iancu Jianu zapciu și apoi haiduc, în întruparea lui Adrian Pintea) și de a descoperi pe cont propriu fața comică a polițierului (**Santaj** cu Ileana Stana Ionescu și Sebastian Papaiani în rolurile principale). Despre gradul reușitei s-a discutat la timpul premierei și ar mai fi de discutat. Dar mai interesant de remarcat aici, decât efectele particulare ale filmelor lor, ni se pare un efect de alt ordin: o anumită concomitență, dacă nu chiar o solidaritate profesională, care tinde să se manifeste în lucrul nostru cinematografic. Un fel de efect al vaselor comunicante, rezultat al unor fluxuri tematice și de gen, colective, care ne-a făcut să putem vorbi anul trecut despre un moment al filmului de autor, iar anul acesta să deschidem o discuție despre șansele și limitele filmului nostru de gen. Acest început de respirație conjugată e un semn dintre cele mai îmbucurătoare, într-o cinematografie care vrea să se definească drept școală națională, bineînțeles cu condiția unui filtru critic mai sever, din partea realizatorilor, un filtru care să rețină reziduurile și inegalitățile, să ne ridice deasupra pariurilor pe jumătate câștigate și pe jumătate pierdute, imprimând un curs mai limpede al autorilor spre propria lor definire.

Din acest punct de vedere, pentru a trece la altă categorie tematică și de gen, la alt statut artistic, evenimentul stagiunii îl constituie, fără îndoială, filmul **Croaziera** de Mircea Daneliuc. Dacă diferitele tipuri de aventuri urmărite pe ecran în prima parte a acestui semestru păreau să întrerupă legătura cu preocupările de vîrf ale anului 1980, iată acum restabilit racordul cu seria de producții care s-au făcut remarcate sub eticheta filmului de autor, a fil-

mului eselistic, critic, pe teme de actualitate. **Croaziera** este o peliculă a cărei comentare nu s-a putut încheia la premieră și al cărei interes depășește cu mult spațiul unei stagiuni. Film român, cum s-a spus, film spectacol și film discurs, iată câteva dintre categoriile în care această producție se cere discutată în continuare, fără a uita nici latura sa experimentală. Pentru că multe din obișnuințele cinematografului românesc sînt puse la încercare în **Croaziera**. De pildă, obișnuința filmului academic, a filmului cu epică liniară, la care Mircea Daneliuc renunță în favoarea unei compoziții cu un ritm lax, cu o desfășurare fără finalitate evidentă, cu o morală indirectă. Deși singular în această stagiune, filmul său este continuarea unei ofensive, declanșată de la debut prin **Cursa**, împotriva snobismului retoric și estetizant, o apropiere de factură reală a vieții înconjurătoare, o coborîre la nivelul faptelor curente, fără miză demonstrativă, dar cu o secretă încărcătură de adevăr existențial. Incisiv și polemic prin observația de detaliu asupra tipurilor și ticurilor umane, înseriate în categorii și fixații ale vîrstelor istorice pe care le moștenește umanitatea locală, specifică, Mircea Daneliuc construiește cu astuție un efect de contrast, mizînd pe modestia aparentă a subiectului, pe cvasi-inexistența intrigii. Reductibil la o frază despre excursia pe Dunăre oferită ca premiu cîștigătorilor unor concursuri din întreaga țară, story-ul filmului său funcționează ca o cutie de rezonanță de o putere neobișnuită. În măsura în care reușim să ne depășim tableturile și idiosincraziile de spectator comod, acceptînd că percepția artei moderne cere uneori efort și presupune chiar un anume disconfort, adică atitudinea activă și aportul consumatorului la împlinirea actului artistic, vom putea intra într-un dialog despre funcționalitatea tuturor compartimentelor



Serialul continuă cu noi actori și cu același regizor: Adrian Pintea, interpretul lui Iancu Jianu în regia lui Dinu Cocea

și momentelor filmului. Însăși monotonie care se insinuează adesea în cadre are semnificația sa, puternic reliefată de momentele aproape paroxistice care explodează din cînd în cînd, cu concursul unei distribuții de excepție și al unei revelații actricești care se numește Nicolae Albani, cu aportul unei echipe din care se detașează inginerul de sunet, specializat în priza directă, Horea Murgu. Articulat ca o fină parodie a suficienței semidocite, ca o satiră dramatică a spiritului primar agresiv, **Croaziera** ne înalță la etajul superior al angajării civice și estetice a filmului românesc.

Stagiunea cinematografică este, prin specificul său, deschisă și continuă. Nu ne ambiționăm, de aceea, să epuizăm lista premierelor din ianuarie pînă în iunie curent, care conține și alte titluri citabile, în speranța că producțiile lunilor următoare, inclusiv cele din plină vară, vor propune alte racorduri ideatice și de stil, construind noi orizonturi discuției noastre.

Valerian SAVA

Recitaluri actricești: Ileana Stana Ionescu și Sebastian Papaiani într-o comedie polițistă și de moravuri — *Santaj* de Geo Saizescu



Problema generațiilor în *Probleme personale* de David Reu, cu Dorel Vișan și Wilhelmina Căta



Pe platouri, filmele stagiunii viitoare



Jumătatea lunii mai. Plouă zilnic. Filmul **Stefan Luchian** aflat la ultima sută de metri nu mai poate aștepta soarele. Între două averse torențiale se filmează cu diafragma mai deschisă, cu un cer mai gri, bătaia cu flori de la șosea și cursele de cai din hipodrom (costumele «belle époque» rămân incântătoare chiar și la umbră).

Sfârșitul lunii mai. Soare zilnic. **Înghițitorul de săbii** n-ar mai avea mult până la ultimul tur de manivelă, dar cele câteva sute de metri au nevoie de vreme mohorâtă. Nici un nor, cer senin. Nu se mai poate aștepta. Se filmează cu diafragma mai închisă, cu un cer mult prea bleu. Asta e! Oricît o fi el de «artă», filmul plătește tribut zilnic părții lui de industrie.

N-am luat decît două exemple inocente din cele aproape 40 de filme aflate la sfârșitul acestei primăveri în lucru la Buftea. N-am luat decît două, pentru că, se știe, cite filme... atîtea probleme de producție. Filme ce le veți vedea în 1981, unele chiar în 1982.

Ce e nou în filmul din actualitate?

Așa cum ne-am obișnuit în ultimii ani (cum e și firesc) o mare parte din filmele anului sînt inspirate din actualitate. Decor, costume din zilele noastre. Dar eroi? Conflicte? Au apărut în sfârșit profesii mai puțin explorate de cineaști, poate mai spectaculoase și nu doar din punct

de vedere cinematografic. Eroul din **Destinația Mahmudia** (scenariul: Doru Davidovici și Alexandru Boiangiu; regia: Alexandru Boiangiu) este aviator. **Echipajul pentru Singapore** din filmul cu același titlu (scenariul: Ioan Grigorescu și Nicu Stan; regia: Nicu Stan) e chiar echipajul unui vas pornit pe oceanele lumii. **Învîgătorul**, personajul principal al filmului lui Tudor Mărăscu (scenariul: Dumitru Furdui) e un fost campion de box («meciurile, declară regizorul, sînt filmate pe bune, fără trucaje... respectîndu-se doar indicația regizorală k.o.»).

Doă medii sociale inedite și în investigarea «eternului feminin» sau a «condiției femeii»: soferii de taxiuri în **Angela merge mai departe** (scenariul: Eva Sirbu; regia: Lucian Bratu) și muncitorii forestieri de pe lîngă un șantier al unei hidrocentrale în **Femeia din Ursă Mare** (scenariul: Paul Mihai Banciu; regia: Adrian Petringeanu). Soferița din primul film va fi interpretată de Dorina Lazăr, iar pe eroina celui de-al doilea o vom vedea în înfrîngerea Florinei Cercei (și aici o nouă: actrițe aflate la... «debut în rol principal»).

Să salutăm și apariția unor filme cu o problematică socială mai gravă, în care morala sau happy-end-ul nu s-au impus cu obligativitate: **Ana și hoțul** (scenariul: Francisc Munteanu, regia: Virgil Calotescu) un film despre un tînăr ajuns delincvent și despre posibila lui recuperare; **Omul și umbra**, un film care cu umor și autoironie s-a mai numit „Premiul Nobel pentru propaganda

antialcoolică» (scenariul și regia: Iulian Mihu).

Scurtmetrajele constituie și ele o premieră a stagiunii. Preconizate a facilita debutul regizoral al absolvenților de la I.A.T.C., începutul a fost făcut de... un consacrat: Alexandru Tatos (scenariul și regia) cu **Patru palme**. Nimic rău în asta, fiindcă așa cum declara regizorul, trebuie să ne reamintim că pe lume «există și genul scurt, există idei a căror respirație îți dictează forma adecvată». De acum încolo vom putea deci vorbi despre «producția de lung și scurtmetraje artistice a Buftei». Următorul film — scheci aflat în pregătire: **Trei generații**, scenariul și regia Dan Marcoci, absolut I.A.T.C. promovă 1975 la clasa profesoarei Elisabeta Bostan.

Tot la capitalul «debuturi» mai notăm: Nicu Stan, încă un operator care își încearcă puterile în regia de film; **Un echipaj pentru Singapore** și pentru prima oară în ipostaza de scenarist, implicat de «autori totali»: Dan Pita (filmul **Concurs**), Alexandru Tatos (**Patru palme**), Iulian Mihu (**Omul și umbra**), Nicolae Mărgineanu (**Ștefan Luchian**).

O comedie (**Grăbește-te încet**, regia: Geo Saizescu, scenariul: Ion Băieșu), o antologie a celor mai bune momente muzical-coregrafice din filmele românești — **Non stop** (scenariul și regia: Manole Marcus), un film polițist — **Urma ștergătorului de urme** (regia: George Cornea, scenariul: Radu Aneste Petrescu și Mihai Dumitriu, un film de aventuri **Trandafirul galben** (continuare la **Drumul oaselor**, re-

Între «patos și deriziune», adică în spiritul viziunii regizorale. Mircea Diaconu în filmul lui Lucian Pintilie, *D'ale carnavalului*

Un film în care «principală» este orice apariție: Dana Dogaru în *Înghițitorul de săbii* de Alexa Visarion



gia: Doru Năstase scenariul: Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail), și un basm semnat Ion Popescu Gopo (desen animat și actori, titlul **Maria-Mirabela**)... cam acesta ar fi capitolul «divertisment» la ora închiderii ediției «Magazinului estival».

Mondo umano, filmul lui Ioan Grigorescu, filmul unui reporter frenetic, peregrinând cu aparatul de filmat pe meridianele globului, și **Campionii** (regia: Constantin Văeni) un film despre gloriile sportive ale României, vor adăuga încă două titluri la dosarul filmului de montaj ce pare să capete tradiție în cinematografia noastră.

«Epoca»... la zi!

Filme din activitatea și lupta P.C.R. în anii ilegalității, în anii războiului, împotriva fascismului, am făcut și vom mai face. Important, de fiecare dată, este unghiul nou de abordare, acele trăsături peren omenesti, marcate de amprenta timpului istoric. Pentru Malvina Urșianu, autoarea, printre altele, a **Seratel**, acest nou film **Liniștea din adâncuri** înseamnă o revenire, desigur pe o altă treaptă a împlinirii artistice, nu numai la o tematică familiară dar și la o idee pe care a urmărit-o în **Trecătoarele iubiri** și **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu**: drama lăuntrică a unui individ într-un moment de răscruce a istoriei.

Pentru regizorul Dinu Tănase, filmul **Întoarce-te și mai privește odată** (scenariul: Dumitru Carabă), ca și pentru Mircea Moldovan, filmul **Convoiul** (scenariul: H. Dunăreanu) «epoca» nu este un lucru inedit în filmografie. **Întoarce-te...** este o poveste de dragoste a doi tineri care activează în rîndurile comuniștilor în anul 1939, iar **Convoiul** este povestea unui convoi de 40 de oameni, decizi să țină piept, cu riscul vieții, agresiunii naziste (scenariul este inspirat dintr-un fapt real petrecut în 1940).

La capitolul «ecranizări», un semn bun și, să sperăm, deloc întîmplător: apropierea scriitorilor de cinema

(altfel decît în calitate de spectatori, fie ei și cinefili). Autorii unor cunoscute și apreciate romane apărute în ultimii ani semnează adaptarea acestora pentru ecran: Augustin Buzura, autor al romanului **Orgolii** și al scenariului cu același titlu (regia: Manole Marcus), Mircea Micu, autorul romanului **Patima**, transpus în scenariul **Semnul șarpelui** (regia: Mircea Veroiu), Ioana Postelnicu autoarea romanului și a scenariului **Plecarea Vlașinilor**, film pe care îl realizează Mircea Drăgan. Între ecranizare și adaptare cinematografică (sau «liberă», cum se mai spune) se știe, există un spațiu larg deschis controverselor, nuanțelor. Dar dacă scenaristul este chiar autorul romanului, chestiunea «trădării» se elimină ab initio. Mai incitante din acest punct de vedere sînt ecranizările din clasici ai literaturii noastre, mai ales atunci cînd viziunea regizorală are un timbru inconfundabil. Sînt așteptate filmul lui Alexa Visarion inspirat din navelistica lui Alexandru Sahia (**Înghititorul de săbii**), filmul lui Lucian Pintilie după Caragiale (**D'ale carnavalului**) și filmele regizoarei Elisabeta Bostan și ale scenaristei Vasilica Istrate după romanul «Fram, ursul polar» al lui Cezar Petrescu (sînt două filme: **Fram** și **Un saltimbanc la Polul Nord**).

Într-un raid-panoramic pe platouri, oricît de rapid ar fi el, nu se poate să nu se observe și absenții. Absența unor regizori care au dat filme importante în ultimele stagii cinematografice. Primele nume ce ne vin în minte: Iosif Demian, Ada Pistiner, Mircea Daneliuc, Stere Gulea, Șerban Creangă, Timotei Ursu. Nu ne rămîne decît să le dorim concretizarea cît mai rapidă a «proiectului imediat următor». Iar echipelor aflate la această oră în pline turnări, le dorim soare sau... ploaie, după cum o cere scenariul și nu după cum dă... întîmplarea. Sau măcar să nu fie în contratimp.

R. PANAIT

**Interpreta
croinei
principale
a filmului
lui Adrian
Petringenaru,
Femeia din
Ursa Mare:
Florina Cercel**



**Primul
«film
de autor»
în filmografia
lui Iulian Mihu:
«Omul și
umbra»,
cu Gheorghe
Cozorici**



Bine și rău, recuperabil și irecuperabil, o confruntare mereu actuală: Stela Popescu și Gabriel Oseiciuc în Ana și «hoțul». Regia: Virgil Calotescu



Despre «condiția femeii» și mai ales despre condițiile în care ea ...poate merge mai departe: Dorina Lazăr în Angela merge mai departe. Regia: Lucian Bratu



„Sahia“-film prezintă

Acum un an, când am început aceste mini-portrete, Studioul «Al. Sahia» împlinea 30 de ani. El a pășit acum în al 31-lea, ferm și din ce în ce mai bogat în nume noi. Nu le putem cuprinde pe toate, nu ne putem onora nici restanțele, așa încît, pentru încă o dată, rubrica Studioul «Al. Sahia» după 30 de ani, devenită «Sahia-film», prezintă, va urma. În Almanahul '82.

Olimpia Daicoviciu: Uneltele cineastului și uneltele istoricului

Înainte de a urmări drumul de creație al regizoarei Olimpia Daicoviciu, să privim spre două dintre cele mai recente documentare ale sale, spre scurt-metrajul **Burebista** adică, și spre alt film istoric, **De la Traian la Gelu**. În primul, consacrat personalității proeminente a marelui rege Burebista și închinat împlinirii a 2050 de ani de la formarea statului dac centralizat și independent, regizoarea sintetizează rezultatele cercetărilor istorice privind istoria milenară a pămînturilor danubiano-carpătine, evocînd pe peliculă marea eveniment celebrat de întregul nostru popor în anul jubiliar 1980. În al doilea film la care ne-am referit, cercetarea istorico-cinematografică se desfășoară pe o întinsă arie temporală (de la secolul al II-lea pînă la al X-lea al erei noastre, pelicula evocînd un lung șir de personalități din trecutul îndepărtat al poporului român, de la celebrul împărat roman pînă la figura legendară a voievozului român. «Numitorul comun» al celor două filme este scenariul (și comentariul) de mare autoritate științifică semnat de cunoscutul istoric Hadrian Daicoviciu. Filmele amintite impun, în ansamblul lor, prin ținuta științifică serioasă, aprofundată și sobră, prin documentarea riguroasă și la

obiect, prin capacitatea de esențializare și prin aflarea unor modalități cinematografice capabile să confere relief investigației istorico-științifice. Și iată, doar două filme dintr-un an, reprezentative pentru întreaga operă, sînt în măsură să dimensioneze întregul: un drum de creație cu pregnante finalități cultural-educative dedicat istoriei, marilor evenimente din trecutul poporului nostru; un drum de creație în care uneltele cineastului și uneltele istoricului se contopesc într-o relevantă simbioză.

Al. Drăgulescu: Istorie, prezent și o clipă de poezie

Filmele documentare ale lui Al. Drăgulescu au dobîndit, într-un timp relativ scurt, un ton personal și faptul acesta vorbește de la sine despre capacitatea regizorului de a prospecta dintr-un unghi original actualitatea sau istoria (pentru că demersurile sale cinematografice nu se încadrează într-o zonă anume, limitată). Încercînd să definim timbrul specific al creației sale, nu putem omite registrul poetic prin care autorul filtrează realitățile evocate. Iată, de pildă, două din filmele sale cele mai recente, foarte diferite ca gen, dar purtînd pecetea sentimentală a autorului. În **Neamul Lotrenilor**, regizorul își propune să vorbească despre constructorii hidrocentralelor de pe Lotru, oameni care-și trag numele și renumele din matca apei de lumină, oameni care-și poartă nu-

mele și renumele din șantier în șantier, lăsînd în urmă alte și alte edificii impunătoare ale anilor noștri. Filmările de șantier — foarte spectaculoase — sînt însoțite de reflecțiile poetice ale autorului, care vorbește pe un ton foarte cald, apropiat, despre oamenii locurilor, despre harnicii făurari de lumină care-și dau copiilor lor nume de ape-lumină, Lotrina, Lotrioara, Lotruța, așa cum o fetiță de pe Valea Sebeșului și-a luat numele de la o altă apă de lumină, a acelor locuri, și-și zice Prigonița... Altă creație recentă a lui Al. Drăgulescu este **La sud de Singidava**. Un film cu subiect arheologic (importanta descoperire făcută nu de mult pe locurile vechii cetăți a Singidavei, pe deal la Cugir), tratat cu multă acuratețe, științifică, beneficiind de argumentele și demonstrația unui specialist, de prim rang ca Ion Horațiu Crișan. «Picătura» de poezie este la locul ei și aici, dacă ar fi să amintim numai unul din gîndurile rostite de martorii importantului eveniment arheologic: «clipele?», «picături în timp care compun istoria»...

Sabina Pop: Vești de ultima oră

Un debut '80 (filmul documentar românesc are și această calitate importantă, de continuă regenerare, semn — și acesta — al relației substanțiale cu viața), un debut '80, așadar, ne atrage atenția asupra unui nume nou de documen-

tarist: Sabina Pop. Primul film al noii venite este **Vești din cetatea focului**. Vești de ultimă oră, deci, despre... filmul documentar românesc. «Află despre mine că-s bine sănătos» scrie acasă un elev de la țară, protagonistul filmului, care descoperă pas cu pas noul dintr-un mare combinat metalurgic cum este acela din Cîmpia Turzii. Tînăra documentaristă și-a conceput filmul ca pe o scrisoare. Modalitatea nu-i deloc nouă, unul dintre primele filme documentare ale anilor noștri — realizat de eminentul cineast Victor Iliu — era conceput pe ideea «scrisorii lui Ion Marin către Scînteia». Dar gestul regizoarei dobindește, în prezent, noi semnificații. Întîi, pentru că scrisoarea elevului de la țară care vede pentru întîia oară grupul școlar al metalurgiștilor, întîns «pe vreo trei pășuni comunale», cuprinde în rîndurile și printre rîndurile sale semnele unor mutații spirituale ale prezentului imediat. Apoi, pentru că veștile din cetatea focului sînt scrise la persoana întîi: în sine, acesta este un semn de personalitate a demersului cinematografic. Semne bune în veștile de ultimă oră despre filmul documentar românesc...

**Petre Sirin:
Secretul
unui
tablou
cinematografic**

Printre regizorii cu vechi state de serviciu în slujba documentarului românesc se numără și Petre Sirin. Spirit științific, regizorul a fost atras însă prioritar, pe întreg parcursul creației sale, de teme istorice și artistice. Nu este nici o incompatibilitate la mijloc, însăși creația regizorului constituie un bun argument. Să-i rememorăm doar «polii»: Începuturile și prezentul. Spre Începuturi erau filme ca *Letopisețul de piatră al Dobrogei*, *Ceramica — artă milenară*, *Secretul unui tablou, Casa cetate...* Istoria și arta erau privite cu ochiul cercetătorului științific, care studia piatra și lutul din perspectiva devenirii lor milenare, chiar dacă uneori (în ultimul film amintit, de pildă), demersul cinematografic ieșea din cadrul filmu-

lui științific propriu-zis, apropiindu-se de mărturia afectivă. Cam acesta este «secretul tabloului» cinematografic realizat de Petre Sirin de-a lungul anilor. O dovedește și «polul» prezentului. Să ne oprim doar la două titluri. Unul, **Momente din istoria traco-dacilor**; bogatul material științific, arheologic, istoric, utilizat stă la baza unei demonstrații elocvente: originalitatea civilizației și culturii geto-dacice. Celălalt, **În slujba neamului**; regizorul face istoria unei familii de patrioți români, familia Pușcariu, ale cărei rădăcini se pierd în neguri de vreme maramureșene și moldovene, aducînd spre veacurile noastre seva dragostei de țară, iubirea limbii și culturii române. Din nou, regizorul conferă cercetării istorice culori afective. Cît despre «secretul» tabloului de care vorbeam, el stă și în simțămîntul patriotic care definește întreaga creație a cineastului.

**Zoltan Terner:
Ultrasunetele
și soarele,
virusii și
materia cenușie**

De ani de zile, mulți și buni pentru creația sa, Zoltan Terner s-a dovedit preocupat de problematica științei moderne. Ne amintim de cîteva creații ale sale din anii Începuturilor: *Conveierul verde*, *Dr. G. Marinescu*, *Orchestra ultrasunetelor*, *Noi și soarele...* Sînt mulți ani de atunci, cum spunem, dar pasiunea regizorului a rămas

constantă, înscrisă pe aceeași arie tematică larg cuprinzătoare, de la universul imperceptibil al ultrasunetelor, pînă la incandescențele orbitoare ale lumii solare. Scriam, în urmă cu cinci-șase ani, că regizorul se dovedește «foarte activ și inspirat în ultimii ani», referindu-ne la creația sa de atunci. Trecuseră niște ani buni de la vremea «conveierului verde», dar regizorul, tînînd pasul cu pașii științei contemporane, era același cercetător aplicat, vădea o aceeași temeinică preocupare de popularizare a cuceririlor științifice ale timpului nostru, o aceeași rigoare a demonstrației cinematografice. Cam pe atunci semna împreună cu regretata regizoare Dona Barta un scurt-metraj cu o deosebită forță de convingere, **Acești străni inamici, virusurile**, remarcabil îndeosebi datorită ingeniozității modalităților cinematografice (informative și explicative); imaginile filmate prin microscopul electronic sau amplificate prin desene animate — păreau, cum scria cineva, pe atunci, «niște aurore boreale în miniatură». Au mai trecut niște ani, regizorul Zoltan Terner a mai făcut niște filme și, iată, ne exprimăm din nou admirația pentru cineastul documentarist a cărui contribuție efectivă la formarea unei concepții materialist-dialectice despre lume este considerabilă. Regizorul a continuat să îmbine atractivul cu utilul în filme ca *Atenție la stress*, a realizat alte și alte prelegeri științifice de larg interes ca *Universul materiei cenușii* și — împreună cu operatorul Claudiu Soltescu — a inițiat un serial de larg efect educativ-formativ, *Lupta dintre materialism și idealism...* E mult, e puțin aceasta? E o viață de om...

Portrete de
Călin CĂLIMAN

Marea ca personaj principal, ca școală a vieții, nu numai ca decor: Tridentul nu răspunde; scenariul Ilarion Ciobanu, regia Ștefan Traian Roman. Cu: Boris Ciornei și Nicolae Praidă



Si(n)gur printre cinești



Eroare, ziceți dumneavoastră citind titlul. Dublă eroare. Pentru că, pe scurt: 1) printre cinești nu poți fi singur, și 2) printre cinești nu poți fi sigur. Asta e regula. Excepția există; ea poartă un «nume expresiv și ușor de ținut minte», cum scrie despre Teșeu chiar excepția noastră, în a sa piesă «A treia teapă».

Sigur l-ați recunoscut. «Încă din titlu», mi-ați zice, și v-aș crede și mi s-ar părea firesc, fiind vorba de un nume cu foarte ridicate cote ale îndrăgirii (nu spun popularitate, pentru că ar fi prea puțin, popularitatea nefiind sinonimă cu îndrăgirea, ci doar una din suburile ei). Așadar, pentru că excepția trebuie să poarte un nume, îl spunem Marin Sorescu. Cu risul de a fi suspectată de frivolitate, îndrăznesc să mă gândesc că, dacă s-ar apuca scriitorii să «joace-n film» (numai actorii să scrie?), în Marin Sorescu (chiar dacă susține într-o poezie că nu știe unde dracu' să-și țină mâinile), ar fi un admirabil actor. Un Woody Allen ottenizat. Emplouul său — hiperinteligentă. Personalul său: tipul intelectualului cu capu-n nori și cu picioarele pe pământ, stângaci și prestidigitator, sentimental și cinic, semn al mirării și grevist al tăcerii. Dacă ipostaza actoricească e iremediabil utopică, ipostaza scenaristică a lui Marin Sorescu e atît de realistă, încît pare de domeniul fantasticului faptul că cinematografia noastră nu l-a corupt încă. De parcă n-ar fi nici o grabă. Totuși vorba cîntecului, «trăm numai o dată» (în original «we live only once»). Fără să fi bombardat vreă casă de filme cu vreun scenariu, scenaristul Marin Sorescu există. Splendide scenariu zac în opera-i și așteaptă și reclamă, parcă în ciuda autorului, o lectură în cheie cinematografică. În favoarea filmicității opereii lui Marin Sorescu «pot da o listă lungă de gînduri». Să ne oprim o clipă doar la un «flec» — dialogul. Dialogul pieselor sale iradiază un ciudat «halou filmesco»; e spumos rămînînd sec, e bogat rămînînd concis, e aforistic și paradoxal rămînînd teribil de natural; un dialog de viziune cinematografică. În filmul nostru, deloc zgîrcit în exemple de dialog artificial, crispat, descriptiv, nepriceput, — și atît de bucurios în fața descoperirii dialogului «ca-n viață», a limbajului străluc și zilei, pur și simplu, preluat și nealterat (dar atît și nimic mai mult), «sorescizarea» dialogului ar însemna un import artistic de vioiciune, strălucire, inteligență. Dar sorescizarea scenariului nostru de film ce-ar putea să însemne? Fără

pic de exaltare, cred că ar însemna: o infuzie de gînd înalt într-o literatură scenaristică nu arareori de dor mărunt; o infuzie de idee într-o literatură scenaristică nu arareori respinsă de idee; o infuzie de poezie-imaginație-vis într-o literatură scenaristică nu arareori prozaică. Frumos și promițător zice Marin Sorescu: «cinematograful, în esența lui, fraternizează cu poezia în ambiguitate». El nu e deci un scriitor din tabăra lui Moravia, pentru care «cinematograful, în raport cu condelul, e un mijloc de expresie grosolan». Dimpotrivă, e ceea ce se cheamă, cu o expresie în inflație — un mare iubitor de cinema. Cineîntuțiile sale funcționează stupefiant: descoperi acolo unde te aștepti mai puțin, în poezii, topite în «universul poeziei», principii din Aristarco și din alți ași ai teoriei filmului (necitiți de poet, mai mult ca sigur, dar tocmai asta-i frumusețea). Greu de imaginat o mai sugestivă «definiție» a filmării: «cînd ies pe stradă mă uit în dreapta și-n stînga/ Ca și cînd aș fotografia în continuu/ Casele, oamenii, stîlpii de telegraf/ Și toate bogățiile»... Sau a unghiului subiectiv: «eu mă încapăținez/ Și nu mă cîntesc din locul meu/ Pînă cînd tot/ Avizi de unghiul meu de vedere/ Se așează deasupra mea/ Unul peste altul, strîvind-mă»... Marin Sorescu își analizează cu uimire și umor atracția a contre coeur pentru cinema, într-un volum de eseuri («Teoria sferelor de influență»), în secțiunea intitulată cu ironia casei: «Contribuții la o estetică a filmului». Iată cîteva idei, montate aici nu numai pentru plăcerea dumneavoastră, dar și pentru eventuala motivare a acestui «absent nemotivat» dintre puținii noștri adevărați scenariști: «Charlot, cel mai mare întimplagiu din lume, nu putea merge pînă la chioșcul din colț, să ia un ziar fără o aventură extraordinară. (...) Și noi? Plecăm după ziar și chiar îl luăm, și asta e tot. Multumesc, nu vreau să văd chestia asta în film!» (...) Cinematograful face depozite de realitate cu atîta furie încît ai impresia că realitatea e pe terminate (...) Din definiția pe care Hegel a dat-o lui Napoleon «spiritul universal călare pe cal», cinematograful n-a preluat decît partea a doua: călare pe cal (...) Cinematograful — «un papagal cam mocofan, așezat la intrarea în labirint, care nu știe să zică decît: picioare, sîni, căsnicii, Waterloo, Spartacus, popice (...) «Lăsați aparatele să viseze», lată un îndemn care se va face tot mai des auzit spre anul 4000»... Deocamdată, spre anul 2000, Marin Sorescu știe «cît de greu intră niște probleme fundamentale în

film», cunoaște infernalul mecanism cinematografic — inegalabil mijloc de compromitere a literaturii, de sfionare a prestigiului scriitoricesc, și zice: «noi sîntem fragili, și pentru că toți ai noștri de mai-nainte s-au tript cu săbii adevărate, noi suflăm și-n săbile de tinichea și carton». Ceea ce nu-l împiedică să încerce să-și explice «niște, cum să le zic, rămîneri în urmă», și să se întrebe: «ce-i lipsește filmului nostru, de ce nu dă lumea buzna, de ce s-au cheltuit milioanele?... De fapt toată lumea știe de ce, dar nu vrea să spună. Se abține. Dar nici filme bune n-o să vadă lumea cu atîtudinea asta!» Ce să vezi? «Inițial eroii mai mai să se omoare; apoi, după unele obiecții, mai mai să se bată crunt de tot; la urmă mai mai să se îmbrîncească; și ce-a mai rămas, ce vede publicul? Eroii sînt gata gata să se înjure, însă intervin ceilalți la timp și înjurăturile sînt înghițite în fașă». În concluzie: «dintre elementele care constituie un film: scenariu, regie, actori, întinericul din sală, numai în ce privește ultimul — întinericul din sală — s-ar părea că excelăm»... Și tot în concluzie, ghici ghicitoarea mea cine ar putea fi «ca o zăbră care nu știe cum să iasă dintre dungile-i de pe spinare, sau cum să rămînă între ele fără a cădea în fatalism?» Și tot în concluzie, descoperi că Marin Sorescu a comis totuși un mini-scenariu, ca un hohot de ris — zis «**Sută la sută**» (despre poleia și idilism) — scenariu la Fabrica de macaroane nr. 34, unitate frunțasă pe ramură (exteriorul la Lacul Roșu, interiorul la Palatul Mogoșoaia, macaroanele importate din Italia)»... Marin Sorescu, familiarizat cu apa Simbetel, care, cum ne promise undeva, spre anul 2000 va fi localizată «și-o să ne putem fotografia măcar iluziile care se duc», poate trimite într-acolo și prezenta... Invitație la vals. Vals, vals, dar dacă ar depinde de mine (menționez că nu depinde de mine), în curînd televizoarele dumneavoastră ar bubui apocaliptic: «Un nou film românesc! Totul despre...! Pentru toate vîrstele! Scenariu: binecunoscutul nostru scriitor...!»

Un vis personal, dacă-mi dați voie: se făcea că cinematografia era o minunăție, fabuloasă, ședintă, în care chiar și capodoperele se efectuau judicios, pe bază de propuneri. Ei, și-acolo propuneam urgent, susțineam vehement și votam în unanimitate la capitolul «scenariștii noștri», acest «nume expresiv și ușor de ținut minte» — Marin Sorescu. Dar cinematografia nu este o ședintă. Cine să viseze să-mi dea dreptate?

Eugenia VODĂ

Un început de deceniu și două întrebări:

Ce filme vreți
să scrieți
în deceniul
care a început?

V-ați gândit
și la regizori?

scenariștii
noștri



Eugen Barbu:

«mă gândesc la viitor uitându-mă spre trecut»...



Este foarte greu să mă gândesc la deceniul care urmează, fără să mă întorc la cel care a trecut. Am, de câțiva ani, trimise la casele de filme, mai multe scenarii care ar putea foarte bine să intre în producție chiar mâine: **Batalionul de pedeapsă**, **Groapa** și **Unsprezece** (acesta din urmă,



cred eu, rămânând susceptibil de unele modificări). Dacă ar fi să privesc înainte, m-am gândit, desigur, la un scenariu după «Princepele», la continuarea serialului **Misterele Bucureștilor** din care prima serie este și ea scrisă și trimisă spre aprobare. Poate că un film foarte in-

terasant, mai ales pentru piața internațională, ar putea ieși după capitolul din «Incognito», atât de discutat de «ielele» mele: «O tânără fată din Kostiol», capitol care va apare, după toate probabilitățile, și într-o editură olandeză. Aș mai preciza că **Trandafirul galben**, urmare la **Drumul oaselor**, se află deja în producție. Proiecte mai îndepărtate ar fi un serial de televiziune, după ideea unui roman pe care încă nu l-am scris: «O lume de cîștigat» (aprope de asta, la Centrala Româniefilm există posibilitatea ca **Bietul loanide** să devină un serial TV în șapte serii a câte 50 de minute, pentru că material filmat există. Bunăvoință nu există. Niște tovarăși preferă să țină pelicula încuiată, în loc să cîștige niște bani deja muncii. De pildă, pentru filmul **1848** s-a găsit posibilitatea ca să devină serial, ca să nu mai vorbesc despre altele, dar eu fiind un autor antipatizat pînă și în cinematografie, trebuie să suport cătușele ignorării care mi se aplică de multă vreme. Pînă cînd? Vom avea de văzut...)

Regizorii la care mă gândesc? Cel mai mult mă gândesc la Doru Năstase. El lucrează decupajul la «Groapa», are un filmuleț de diplomă după nuvela mea «Soarta unui om», care ar putea deveni foarte ușor un lung metraj; tot Doru Năstase va fi, probabil, regizorul unui film dedicat grevei de la Grivița din 1933, film care ar urma să fie dat pe ecranele noastre în 1983, cu prilejul a 50 de ani de la această dată memorabilă. Mă mai gândesc și la Dan Pița (poate pentru **Treptele mării** — scenariu scris pe jumătate) și la Iulian Mișu (din zilele **Procesului alb**). Dar la ce anume scenariu să lucrăm împreună, încă nu știu.

Să ne oprim deocamdată aici. Surprize pe parcurs mai pot fi posibile...

Ion Băieșu:

«mai am vreo zece proiecte, dar nu vreau să vă plictisesc»



Am în cap cel puțin zece filme, de diferite maniere, în care să se întîmple tot felul de lucruri teribile. Ideea la care țin în mod cu totul deosebit se numește **Revizorul**. Nu este vorba de un revizor gogolian ci, pur și simplu, de un revizor contabil. Aș vrea să demonstrez în acest film că și revizorii contabili pot deveni eroi, nu numai ofițerii de miliție sau de securitate, care uneori se luptă corp la corp, și glont la glont cu infractorii și dușmanii, riscîndu-și viața. Un revizor contabil care își

Ce filme vreți să scrieți în deceniul care a început? V-ați gândit și la regizori?

sacrifică viața pentru a demasca o gașcă de infractori dintr-un mic orășel, dovedindu-și geniul său profesional, mă fascinează. Mă fascinează în general toți acei care își fac profesiunea cu desăvârșire. L-as vedea în acest rol pe actorul Gheorghe Dinică.

Am în intenția cea mai imediată un scenariu despre un tânăr foarte sărac care, în 1952, a fost declarat chibabur (firește, pe nedrept) și care, peste cincisprezece ani, devine președintele C.A.P.-ului din comuna respectivă. Printr-o coincidență, el trebuie să-l pedepsească chiar pe cel care-l trimisese atunci la pușcărie. Filmul ar urma să se cheme **Răzbunarea nu-i o armă**, iar eroul principal să fie interpretat de Ilarion Ciobanu.

Aș vrea să scriu câteva scenarii de comedie. Am deja în caietul meu de însemnări titlul și subiectul uneia dintre ele: **Nașul numărul doi**. E vorba de o nuntă cu dar a unor tipi din domeniul alimentației publice printre care se infiltrează un ofițer de miliție pe care nimeni însă nu-l bănuiește a fi ceea ce este, confundându-l cu ajutorul de naș. Nu reușesc nici la ideea unei comedii cu titlul **Omul care vine din Buzău**, în care aș vrea să pun foarte acut problema pilelor. Încă o comedie: **Uchind românesc**, împreună cu Geo Saizescu.

Mai am încă vreo zece proiecte, dar nu un vreau să vă plictisesc. Am și două idei pentru două seriale de televiziune. Totul rămâne de văzut și de făcut.

Întrebarea a doua este foarte delicată. Relația dintre scenarist și regizor ține adeseori de domeniul hazardului. Totul este ca regizorul respectiv să fie liber la momentul în care mi-a venit mie ideea unui scenariu. În zadar am eu un subiect de excepție dacă el îmi spune că e liber abia peste doi ani. Mi-ar place să lucrez cu regizori foarte tineri și îndrăzneți. Dar care sînt aceștia? Nu știu.

Augustin Buzura:

«iubesc mult cinematograful, dar...»



Nu am de gând să scriu pentru film într-un viitor previzibil, atîta vreme cît trebuie să aștept patru ani să se aprobe un scenariu. În timpul ăsta

pot scrie o carte și fără atîta cola-



boratori. De patru ani ne-am trudit cu Manole Marcus, ca niște eroi, să facem **Orgolii** și toată lumea ne tot spune cum să-l facem (acum chiar se face), iar dacă am fi fost lăsați în pace, plin acum, sigur, am fi făcut patru filme bune și cu siguranță juste, pentru că nimeni nu dorește să facă filme «nejuste». Acum Mircea Daneliuc a scris un scenariu după **Vocile nopții**. Pe Daneliuc îl iubesc foarte mult și îl respect și sigur că aș dori să se facă **Vocile nopții**, dar eu mare curaj nu am să duc mai departe colaborarea mea de scenarist cu cinematografia. Prea a început prost. Poate doar dacă aș găsi un regizor cu care să scriu un scenariu de cîteva pagini, ori asta n-am înțilnit-o decît cînd lucram cu Pintilie în tinerețile noastre. De fapt, cu cinematografia am luat contact prin Lucian Pintilie acest mare regizor și om de cultură care pe atunci a făcut un scenariu după **Fetele tăcerii**.

Așadar ce facem cu visele? Sînt obligat să rămîn la cărți. Deși iubesc cinematograful, rămîn la cărți, mai ales că mai am multe de scris și vine o vreme cînd nu mai ai cine știe ce timp de pierdut în așteptări.

Dumitru Carabă:

«filme de actualitate cu anume grad de problematizare»



Întrebarea mi se pare enormă. De unde să știu ce voi putea face într-un deceniu? Să încerc, totuși, să spun unele lucruri fără să provoc într-un mod insolent timpul. Oricum, cred că ar

fi bine să devină film, în acest deceniu, un scenariu ca **Soarele și luna**, scris în prima parte a deceniului trecut. Am, ca toată lumea, multe proiecte, din care poate că voi realiza cîte ceva. Mă gîndesc la unele scenarii posibile, în parte schițate, ca **Moartea golgeterului categoriei «Onoare»** (care nu va spune nimic despre fotbal), **Coasa**, **Insemnări zilnice din viața unui laș**, **Casa**, **Peisaj de toamnă într-o grădină publică** etc. Mi-e imposibil să spun altceva despre aceste proiecte, decît că aspiră să fie filme de actualitate ce își propun să atingă un anumit



grad de problematizare. Voi scrie și un film istoric, **Învățarea**.

Deși excepțiile nu lipsesc, sînt mulțumit de regizorii cu care am colaborat. În perspectivă este de presupus o puternică afirmare a noi promoții de regizori tineri de care, inexplicabil, mă simt atașat prin gîndire și sensibilitate. În plus, mă paște un fel de presimțire care ar fi interesant să se adevărească: să fac un film cu Malvina Urșianu.

Ioan Grigorescu:

«În viitorii zece ani aș vrea...»



1. Să fac mai înțil «filmul» vieții mele, deci să trăiesc.
2. Dacă reușec asta, să fac să încapă în 10 ani, 20 (pentru recuperarea ultimilor

10).

3. Să găsesc un regizor pentru **Crai de curte veche** după Matei Caragiale, la «ecranizarea» căruia am lucrat 10 ani.

4. Să realizez cu Sergiu Nicolaescu filmul **Ringul**, care impune un coproducător occidental, după nu-

vela a cărei variantă «radiofonică» a fost distinsă cu premiul Italia și difuzată în peste 50 de țări.

5. Să duc la bun sfârșit ecranizarea **Chirei Chiralina** în coproducție cu Grecia și în regia Toniei Marketaki, film care să ni-l readucă pe ecrane pe cel mai drag scriitor inimii mele — Panait Istrati.

6. Să realizez, în sfârșit, **Trenul de aur** — despre evacuarea tezaurului Băncii naționale a Poloniei prin România, în septembrie 1939 — proiect de coproducție româno-polonă, în regia lui Jerzy Kawalerowicz.

7. Să-l asist pe Nicu Stan la primul său tur de manivelă la filmul **Un echipaj pentru Singapore**, căruia i-am scris scenariul (în sfârșit, aprobat).

8. Să fac filme cu Dan Pița, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Constantin Vaeni, Mircea Verolu — poate mai întinerez și eu puțin.



9. Să-mi continui edițiile mele biennale din ciclul **Spectacolul lumii** care a ajuns la episodul 100 — filme de autor.

10. Să termin cu bine **Mondo Umato** — în replică nepolemică la **Mondo Cane** — pe care îl realizez ca regizor și scenarist (și în mare măsură ca operator) și prin toate puterile mele, prin dramul meu de talent și prin setea mea de viață, să contribuie ca lumea în care trăim să devină cu adevărat o lume a oamenilor și a omeniei.

Mircea Radu Iacoban:

«și ar mai fi, și ar mai fi...»



La destule. Și îndelung. Am senzația că unele filme le-am și văzut, deși ele n-au derulat numai imaginii, înaintea ochilor minții. Iată: un film despre Iașul anilor 1939-1941. Am discutat zile și nopți în șir cu ilegalistii care, în acea vreme, se aflau în fruntea regionalei Partidului Comunist, am citit din scoarță în scoarță colecțiile ziarelor vechi, am aflat



documente extrem de interesante. Și până la urmă, probabil că va ieși un... roman, întrucât nu cred că s-ar afla destul curaj la casele noastre de filme pentru o atare dificultăți întreprindere. Apoi, un film de actualitate, despre tineri, pe care-l concepusem ca serial de televiziune. Altul, consacrat unui personaj formidabil, evocat în cartea mea «Oastea oștilor» — Căminarul Gheorghe Eminovici. În fine, o comedie (tristă în felul ei) inspirată din realitatea incertă a relațiilor, «pilelor», interventiilor. Și-ar mai fi, și-ar mai fi...

Din incredibil de lungă listă a regizorilor de film clasici, contemporani în viață, am lucrat numai cu doi. Unul fiind exact opusul celui-lalt. Alții nu cunosc. În materie de teatru, am rezolvat-o radical: punându-mi desigur piesele în scenă...

George Macovescu:
«dacă»...



Îmi voi îngădui să încep cu o întrebare. Îmi garantați că în 1990 voi fi prezent la o ipotetică întâlnire cu dumneavoastră pentru a avea ocazia să constatați dacă m-am ținut sau nu m-am ținut de cuvânt?

Cum nu puteți să-mi oferiți această garanție, prefer să formulez

răspunsul meu la modul condițional:

Dacă...:

...aș scrie un scenariu despre un adolescent, apoi tânăr care trăiește în Bucureștiul anilor 1925-1940, venit în capitala țării dintr-un sat mărunt și sărac, pierdut între dealuri mărunt și sărace. Diferență de peisaj, de mediu, de viață. Spaime și îndrăgiri. A exista sau a fi zdrobit. A trăi demn sau a fi înghițit de mocirlele unei societăți neîndurătoare. Speranțe și deznădejdi, izbînzi și înfrîngerii. Și totuși, undeva licărește o lumină spre care tânărul se îndreaptă...

Dacă...:

...aș scrie un scenariu despre conflictul dintre individ și colectivitate în societatea socialistă. Ar fi vorba despre un om cinstit, corect, cu o puternică personalitate care se ciocnește cu mediul în care trăiește. Are dreptate, în mod automat, colectivitatea? Până unde poate acționa individul?

Ideea pare banală. Depinde în ce «story» aș îmbrăca-o și, mai ales, în ce forme artistico-cinematografice s-ar realiza această contradicție evidentă în societatea socialistă.

Dacă...:

...aș scrie un scenariu despre un om care la sfârșitul vieții și-ar face un examen al întregii sale existențe, al unei existențe complexe, dusă de-a lungul unor vremuri contradictorii prin esența lor, al unei existențe marcată de vicisitudinile și frumusețile vieții trăite.

Dacă...:

...De ce doriți să mă puneți în conflict cu atîta regizori talentați de care dispune acum și va dispune cinematografia noastră în deceniul 1980-1990?

Dar, dacă insistați să răspund, iată:

cu Iulian Mihu.

Rodica Padina:

«producători, con-
tați pe mine!»



După tentativa de «trădare» a bandei de celuloid cu himera scenei, prin traducerea unei piese din limba engleză a scriitorului american Eric Bentley, «Sinteți sau ați fost vreo dată?», la solicitarea lui Radu Beligan, mă întorc spășită la dragostea dinții, filmul. Și, ca orice întoarcere «vinovată» dintr-o aventură, energiile îți sînt sporite, dorurile mai adînci, iubirea mai lucidă... Cu aceste resurse, «în genunchi» mă întorc la film. Cu ce intenții? Cu cele mai bune. Și mai curate. Și mai multe.

Ce filme vreți să scrieți în deceniul care a început? V-ați gândit și la regizori?



Și mai... În fiecare an cite unul. Așa că, producători conțați pe mine!

M-am gândit la toți regizorii care... se vor gândi ei mai întâi la mine. Începînd cu primul absolvent la IATC și sfîrșind cu Ingmar Bergman...

Horia Pătrașcu:
«sînt convins că-mi
voi cîștiga nenumă-
rați dușmani»



Îndrăznesc să sper că **Supa de cartofi** (astfel se numește scenariul predat Casei de filme nr. 3, încă de acum un an de zile), va fi o comedie. Bună.

Și un film de actualitate în același timp. La ora la care scriu aceste



rînduri, regizorul se numește Dinu Tănase. Este un film inspirat de orașul și mai ales de oamenii orașului meu — Caransebeș. Acțiunea se desfășoară pe planuri multiple, personajele sînt nenumărate: ca să nu mă sperii eu Insumi, am scris

majoritatea rolurilor pentru actori anume. Sînt convins că în felul ăsta îmi voi cîștiga nenumărați dușmani.

Reconstituind însă etapele prin care a trecut acest subiect, cred că înainte de apariția filmului, volumul cu același titlu se va afla în librării...

Următorul scenariu: **Cortul**. Doi tineri căsătorii se hotărăsc să-și petreacă luna de miere în Deltă, absolut singuri, într-un cort. Ce vor face ei acolo, timp de o oră și jumătate cît durează proiecția filmului?! Asta încerc și eu să aflu, deocamdată.

D.R. Popescu:
«să nu ne căciulim
căciulilor»



Cine se gîndește să prindă doi iepuri, poate să și prindă, în cinematografie. Iepurii sînt de casă, ori din material plastic. Și cu cît sînt mai domestici, și cu cît put mai tare a material plastic, cu atît pot fi mai ușor înhățați. Așa că, în loc să ai un palmares în cinematografie, poți să-l ai în iepurărie. Sînt, desigur, și iepuri sinucigași, cum este cel din «Tine-rețe fără bătrînețe și viață fără de moarte». El știe că Făt Frumos îl va nimeri cu o săgeată și îl va păpa. dar mai știe că în prețel acesta intră și salvarea eroului nostru din plic-ticoasa fericire din țara zînelor, mai știe că trebuie să se lase jupuit ca

Făt Frumos să redevină om și deci să-și recapete memoria. Un film bun s-ar putea face despre un ins care își recapătă înfățișarea umană după ce ani de zile a zăcut într-o fericire inconștientă. Acest film s-ar putea numi **Istoria aerului** și ar putea pleca de la o istorie a aerului pe care am încercat să o scriu în proză. Adică, mă veți întreba: cum, scenariile nu sînt scrise în proză? Or fi, dar din ele nu rămîne nimic în tașca prozatorului. De aceea e bine ca prozatorul — și eu așa am să fac de acum încolo — întâi să scrie nuvela sau romanul, și apoi scenariul... Căci, vail am scris de un an și ceva un scenariu numit **Fructe de pădure** care a și fost aprobat și după nouă luni (coincidență!) de la aprobare a fost, am impresia... dezaprobat. Și bag de seamă că fructele de pădure au un gust amar. Dacă terminăm o nuvelă cu titlul «Fructe de pădure» nu-mi păsă mie de mersul trenurilor prin gările și tunelurile cinematografeiei.

N-am să ofer scenariu decît regizorilor care mă mai și citesc, și eventual mă mai și respectă... Și pe care îl respect și eu. Astfel cinematograful devine un furt de băști, nu de căciuli. Căci, totuși, plata nu-i chiar așa ca să-ți țină de la o căciulă la altă căciulă. Dar problema asta e o altă căciulă. Și nu e bine să ne căciulim căciulilor. Și nici măcar în fața propriilor noastre căciuli să ne căciulim.

Dar să revin la scenariu. Un scenariist poate fi el și de aur, dacă regizorul e din material plastic filmul va ieși neisprăvit. Căci fără regie și actori, orice scenariu rămîne o poveste invizibilă...

Petre Sălcudeanu:
«un drum bun nu se
lasă pietruit la ju-
mătate»



M-au tentat totdeauna filmele de actualitate, nevoia de a da replici și de a le primi de la lumea față de care avem obligații și de la care, în egală măsură, avem dreptul să cerem. Nu poți cere fără să dai nimic, și cum viața nu se clădește pe bacșișuri, nici arta cinematografică nu suportă resturi de viață, chiar dacă ele sînt ridicate uneori la rangul de artă. Dacă ne asumăm dreptul de a fi în fruntea evenimentelor și nu în coada lor,

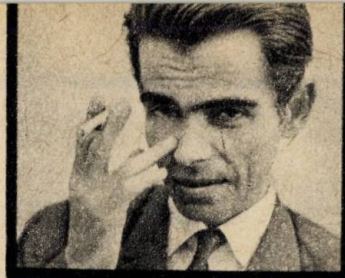


Vorba lui Păunescu: «Cine riscă cu mine?»

Constantin Stoiciu

De ce?

De ce? De ce?



Nicolae Țic:

«regizorii ar trebui să-și aleagă scenariștii»



E o glumă, nu? Atunci să ne distrăm!

Mărturisesc, așadar, că în răstimpul scurs de la apariția ultimului Magazin estival, răstimp în care m-am

distrat copios sperînd că scenariile pe care intenționam să le realizez în ipotetica înfățișare de producător să primească cele necesare pentru a deveni filmele **Culisele iubirii** și **Fotografii decolorate**. Am mai scris alte două scenarii: **Călătoria** și **Scrie-mi că mă iubești!**... Practic, tot distrîndu-mă atît de strașnic, de-a lungul deceniului propus discuției nu mi-ar rămîne decît să mă străduiesc, eventual cu ceva mai mult simț al umorului ca pînă acum, să-l conving pe cei care, pînă una-alta, se ocupă de promovarea și aprobarea filmului de actualitate, că ar merita făcute și scenariile purtînd semnătura mea. Un film la doi ani și șase luni n-ar fi exagerat de mult pentru nimeni!

S-a întîmplat totuși ceva! Ori trec printr-o pasă proastă în materie de scenarii, ori nu sînt în stare să mai răspund cum se cuvine la citeva întrebări fundamentale. De ce poveștile conformiste nu mai plac conformiștilor? De ce poveștile curajoase nu mai plac curajoșilor? De ce poveștile pur și simplu nu produc nici o impresie? De ce poveștile subtile alarmează spiritele alese? De ce...? De ce...?

După cum se vede, ca la cinema, cercul este mult prea vicios ca să nu te întrebî dacă indeletnicirea de scriitor de scenarii, care n-aduce nici glorie și nici altele, mai merită așezată printre indeletnicirile cît de cît serioase ale timpului? Nu mă simt în stare să răspund cum se cuvine nici la această nevinovată întrebare, dar promit că în cei zece ani cinematografici care ne așteaptă, să caut și răspunsul chestiunii care mă mai tulbură. Dacă evident, de atîta ris...



În ultima vreme am ajutat un tînăr regizor, Dan Marcoci, să-și finiseze scenariul **Mult mai de preț e iubirea**. După părerea mea va fi un debut foarte in-

terasant care va încerca să se lupte cu o prejudecată privind relațiile dintre copii și părinți, mai precis părinți despărțiți sau mame văduve. Numele meu nu va apărea pe generic, dar sînt mulțumit că am contribuit la lansarea acestui nou regizor.

M-ar interesa un film pornind de la două dintre cărțile mele a căror acțiune se petrece în anii 1920—24 concentrîndu-se asupra mișcării muncitorești din această perioadă și asupra făuririi Partidului. Aceste cărți se intitulază «**Pînă mă întorc visez**» și «**Lege și anexă**» (ultima în curs de apariție). Ar fi o încercare de frescă a societății românești din acea perioadă, o frescă amplă, deoarece vizează toate păturile sociale cu frămîntările și modul lor de viață. Mi se pare că este una dintre epocile cele mai interesante.

Pe de altă parte, mă interesează oamenii în formare, tinerii din vremea noastră care pornesc în viață, confruntă ceea ce știu din cărți cu realitatea, fac permanent comparația între intenții și realizări, nu se mulțumesc să obțină puțin de la viață nici în ceea ce privește traiul cotidian, nici profesia, tineri care se pregătesc să conducă diferite sectoare înțelegînd că a conduce nu înseamnă a-ți face și a exploata niște relații ci a-ți valorifica o pregătire și niște aptitudini corespunzătoare. Ar fi un proiect de film de actualitate plasat în mediul uzinei, al orașului, cu eroi din toate generațiile. Îl văd ca pe un film cu accente grave, dramatice chiar, urmate de alte comice, pline de haz și de înșeninare.

Cred că regizorii trebuie să aleagă scenariștii după ce le-au citit scenariile.

Anchetă realizată de
Cristina CORCIOVESCU

Dinu Săraru:

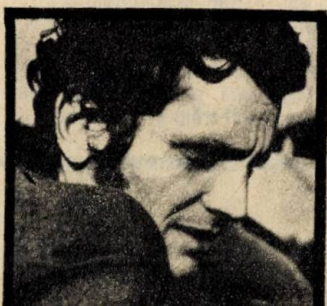
«cine riscă cu mine...»?



Un film care s-ar putea să poarte titlul: **Ultima primăvară** — gîndit împreună cu Dan Pița, o poveste de dragoste, o poveste tragică, petrecută la începutul celui de-al doilea război mondial.

Mi-ar plăcea ca cineva să facă un film după «**Dragostea și revoluția**», firește, cînd se va încheia trilogia.

Si aș vrea să particip la realizarea unui film cîstit despre ziua de azi, alături de un regizor care să creadă în ideea de actualitate ca într-o șansă de a deveni, astfel, universal. Un film care să spună adevărul despre ziua unui om cîstit prins în vîrtejul vieții, între realitatea principiilor și realitatea domestică. E cazul să vorbim despre acest adevăr.





Șansa unei generații

Cinema

Să ai 18 ani în 1950! Ce șansă extraordinară! Să intri în viață cu senzația că lumea nouă începe cu tine, că revoluția și arta ei îți aparțin și se maturizează o dată cu tine, cu colegii tăi de an, de institut, de redacție.

*

Promotia '56 IATC-actori și-a serbat sfertul de veac de la absol-

vire în această primăvară, la Brașov. S-au prezentat pe scena Teatrului dramatic, strigați la catalog de către colegul lor Mircea Albulescu, inițiatorul acestei întâlniri, aproape toți absolvenții, actori — unii celebri, alții mai puțin, dar cu toții emoționați ca la admitere, când și-au rostit versurile ori monologul ales să-i reprezinte. Și împreună cu ei, în sala de la Brașov, dar și în întreaga țară și-au amintit mulți alții, acei ani trăiți în febra începu-

tului de teatru și cinematograf modern românesc. Cei care urmau pe atunci Institutul din mers, între două șantiere sau acțiuni UTC, învățând nopțile să recupereze, cu o voință teribilă, însuflețită de atmosfera epocii, ce te încărca de biți și am-biții, ca să faci față a doua zi la examenul cu Aura Buzescu sau cu Beate Fredanov sau Ion Frunzetti, cu Șahighian sau Horia Deleanu, încercând să nu se vadă crisparea nopții nedormite, în

care recitiseși cursul de istoria teatrului ori «Viața mea în artă» și teoria reflectării. Cu zîmbetul pe față, să nu se observe cearcănele și prînzurile sărite, lodenul ros sau febra din ajun, de pe platoul sau scena studentească ori din tipografia care-ți culegea cuvintele entuziasme despre debutul unui coleg de la actorie, regie, operatorie. Era pe atunci chiar și o secție de dramaturgie care a dat puțini scenariști și cîțiva critici, dintre care unii temuți. Dar în sfîrșit... Să revenim la Brașovul din primăvara lui '81. O sală arhiplină, venit să-l vadă pe actorii admirați, îndelung aplaudați, pe George Constantin și Silvia Popovici, pe Amza Pellea și Draga Olteanu, pe Mircea Albulescu, Gheorghe Cozorici, Sanda Toma, Silviu Stănculescu, Constantin Răuțchi, Flavia Buref, Nicolae Enache-Pralda, Dumitru Rucăreanu, Victoria Dobre, Elena Nica, Ion Buleandră, Sanda Băncilă, Ion Sășăran, Valeriu Arnăutoiu, Eugenia Laza și alții... Promoție de aur, li s-a spus pe drept, pentru că, iată, trei decenii glorioase de teatru, cinema, și în ultima vreme de televiziune, se sprijină pe talentul și experiența lor, pasiunea și truda zilnică a acestor actori împărțiți între scenă și platou, între repetiții și filmare, înregistrări la radio și PS-uri la Bufta, într-o muncă asiduă, adesea extenuantă, dar cu aceeași însuflețire și tinerească risipire. O scurtă istorie consacrată talentului lor ar merita să adune frenetica lor cheltuire, ambiție non-stop, maturitate artistică ajunsă pentru unii la maximă strălucire, atunci cînd șansa, cînd repertoriul, cînd textul și contextul l-a favorizat pe unii, l-a nedreptățit pe alții. Dar cine știe, poate că mine el, ingratul, filmul sau radioul, ori ea, ingrata, televiziunea, va reține mai spre folosul lor și alte nume.

Între Cehov și trecătoarele iubiri

Să întorcem puțin filele de început: 1956, Karlovy-Vary, Festival cinematografic internațional. Într-o delegație românească numeroasă (rarisimă situație) strălucea o foarte tînără actriță, Silvia Popovici, însoțind filmul de absolventă al ei și al colegilor ei: *La marea*. Ca partener în film — Nicolae Enache-Pralda, iar ca regizori tot doi debutanți: Mihail Iulian și Marcus Manole. Filmul a fost — mi se pare — pre-

zentat hors-concours, era un metraj mediu și nu întrunea condițiile competiției, dar interesul pentru cinematograful nostru fusese stîrnit cu această bijuterie de ecranizare după Cehov. Alt succes în 1961 cu *Setea*, prezentat la Moscova și premiat (cu Flavia Buref, în rolul feminin) iar mai tîrziu, la Cannes, în '64, tot din promoția de aur, un alt protagonist, Victor Rebengiuc contribuie la gloria *Pădurii spînzuraților*.

În timp ce în teatru succesele acestei promoții se succedau («Jocul lelelor», «Regele Lear», «Becet», «Iona», «D'ale carnavalului», «Coana Chirița», «Richard al III-lea», «Furtuna», «Danton», «Hagi-Tudose»), istoria filmului văzută din perspectiva aceleiași generații s-a scris cu prea mari pauze între partiturile oferite, cu numeroase omisiuni ale acelor care ar fi meritat poate să se afirme și pe ecran mai repede, cu mai multă consecvență. Pe scena naționalului crahovean, unde absolvenții din '56 veniseră cu toții, într-un minunat gest de solidarizare, să alcătuiască o trupă de înaltă ținută artistică — o neuitată Ofeli (Silvia Popovici) culegea aplauze, iar un modern Hamlet (Gheorghe Cozorici) înscrisa o pagină de aur în istoria interpretării shakespearene, dar cinematograful producea în acest timp extrem de rar roluri demne de tinerele, apoi tot mai maturizatele talente creatoare. Au trebuit să treacă șapte ani de la consacrarea ca vedetă de film a interpretei din *Darclée*, pînă ca un regizor să scrie anume rolul Giocondel sau cel din *Trecătoarele iubiri*, pentru sensibilitatea gravă, lucid-patetică a Silviei. Atît de greu a cîștigat cinematograful — din vina lui — o personalitate impunătoare și totodată atît de simplă în monumentalismul ei, cum e cea a lui Cozorici, în *Ștefan cel Mare*, dar mai ales în *Clipa*. De la debutul lui strălucit din «*Păsărea furtunii*», s-au scurs 15 ani, pînă cînd Mircea Albulescu a înfîlțit un rol pe măsura forței sale dramatice, a jocului său modern, în *Printre colinele verzi*, și mai ales în *Puterea și adevărul*. Un titan al scenei, ca George Constantin, a avut puține înfîlțiri cinematografice de prestigiu, doar cîteva, dar atunci concretizate în creații antologice din *Reconstituirea* sau *Între oglinzi paralele*. Nici Rebengiuc, nici Draga Olteanu, nici Răuțchi n-au beneficiat cît merita de avan-

tajul artistic al unui cinematograf ce și-ar fi putut cunoaște mai bine forțele valorificîndu-le mai sistematic. După strălucitul Bologa, din *Pădurea...*, tîrziu a mai avut Rebengiuc posibilitatea de a-și dezvolta gama sa interpretativă, factura intelectuală, a talentului său; abia cu *Doctorul Poenaru*, cu Mihai Viteazul din *Buzduganul...*, cu *Tănase Scatiu*. Între monumentalele Mihai Viteazul interpretat de Amza Pellea și compoziția lui memorabilă din *Și-atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, între distinsul, dramaticul Petrescu din *Puterea și adevărul* și popularul Nea Mărin, devenit un fel de obsesiv-limită a carierei sale, filmografia interpretului de un firesc cuceritor, dar și de o subtilitate mai puțin valorificată de regizorii noștri, nu a fost întotdeauna determinată doar de opțiunile interpretului. Draga Olteanu — alt vîrf al promoției de aur s-a exersat prea mult în roluri oarecare, pînă să i se dea șansa să explodeze în *Golgota*, în *Ilustrate cu flori de cîmp* sau în *Patima*, rol greu, pe muchie de cuțit spre melodramă, pe care doar inteligența actriței mature l-a putut înfrunta cu succes. A mai rămas dator cinematograful național și față de ascuțimea, vioiciunea spirituală a Sandei Toma, față de căldura și sobrietatea lui Silviu Stănculescu, față de intensitatea liric-patetică a Flaviei Buref, față de interiorizarea jocului atît de cinematografic profesat de Nicolae Pralda, față de ironia bonomă a lui Titu Rucăreanu și, față de calitățile multor alora din aceeași promoție, rar înfîlțiti pe genericele cinematografice. Am trăit în acea seară de primăvară brașoveană complexul de culpabilitate al cinematografului față de neprețuitele noastre talente actricești, o dată cu sentimentul de admirație pentru promoția de excepție, de stimă față de munca ei și a marilor ei dascăli, care le-au transformat talentul în tezaur artistic național, și harul în ambiție și dăruire permanentă. Și-n acea seară am întonat și eu cu mîndrie și cu nostalgie, alături de ei, împreună cu ei, pentru ei, dar și pentru noi toți din aceeași generație care nu am avut ocazia unei sărbătoriri — impresionantul *Gaudamus igitur...* Să ne bucurăm șadar... așteptînd, dar mai ales stimîndul viitoarele lor succese!

Alice MĂNOIU

regizorii
noștri



«O lectură
pe verticală
a Furtunii»
(Liviu Ciulei
și George Constantin
în Prospero)

La repetiție cu Ciulei



Artistul față în față cu clipa. Clipa aceea unică, atât de mult rivinită și vai... atât de rar împlinită, clipa aceea neuitată când se naște arta. Artistul în atelierul său — o fascinație care mă urmărește demult, de pe vremea când student fiind l-am urmat pe profesorul nostru Vicu Mindra la o repetiție de teatru în sala de la Grădina Icoanei. Se repeta scena visului din «Omul care aduce ploaia» de Richard Nash. Acolo, în întunericul acelei săli l-am descoperit nu numai pe Liviu Ciulei ca regizor, dar și un anumit mod de a înțelege teatrul cărui l-am rămas credincios până azi. Conducea repetiția de undeva din sală, protejat și el — ca și noi — de întuneric. Nu-i vedeam chipul. Îl auzeam. Simțeam că o putere nevăzută dirija cu minuție, cu calm, cu patimă, cu o mare înversunare, de undeva dinaintea sau dinapoi a noastră, tot miracolul acela sublim care se petrecea pe scenă.

M-am aliat din nou alături de Ciulei cîțiva ani mai târziu, la masa de lucru, alături de Paul Bortnovski și regretatul Eugen Schileru, participînd la alcătuirea unui album de scenografie românească în cadrul editurii «Meridiane». L-am urmărit cu atenție opțiunile și modul aplicat, analitic, de a pătrunde stilului și concepții totale opuse propriilor sale credințe artistice. Emitea o opinie, se îndoaia, apoi îi lăsa pe colegi să hotărască pentru a oferi fiecărei lucrări toate șansele de selecție. Poate n-avea

dreptate, devreme ce alții nu-i împărtășesc opinia. Poate avea. Opțiunea este și ea o problemă de conștiință artistică.

Mi-am amintit de toate acestea într-o zi de toamnă târzie, cînd l-am vizitat pe Liviu Ciulei în atelierul său din strada Tudor Arghezi. Îi propuneam un lucru dificil. Să se lase «furat» de un aparat de filmat al Televiziunii Române în repetiții, în ateliere, la probe, în culise, acasă — adică peste tot unde puteam surprinde ceva din neliniștile creatorului plecat în căutarea... «Furtunii».

Timp de două luni de zile împreună cu operatorul Traian Roșoreanu (cine își închipuie că «vinătoarea de imagini» este o joacă de copii, să și-l închipuie pe acest bărbat deloc firav ținînd pe umerii săi un aparat de filmat de cîteva kilograme, zeci și zeci de ore în șir, gata oricînd să transfocheze, să panorameze în mijlocul unor actori care trebuiau să-l ignore cu desăvîrșire), și cu sunețistul Dan Andrei (aveam senzația că și-a înșinuat microfoanele pînă și în buzunarele actorilor, doar-doar s-o auzi ceva mai bine șoapta, nuanța fiecărei inflexiuni) l-am urmărit pas cu pas pe regizorul-mag în travaliul său trudnic, pătîmas, încrîncenat de a da viață scenică «Furtunii» lui Shakespeare. Seara, după repetiție, obosit, cu voce joasă, nu-și refuza plăcerea unor confesiuni.

M-am reîntîlnit cu Liviu Ciulei la începutul acestei primăveri. Se repeta din nou «Furtuna» pe scena

de la Grădina Icoanei. Ca și cum nu trecuseră mai bine de doi ani de la premieră, ca și cum nu s-ar fi jucat pînă acum 82 de spectacole, se repeta cu aceeași îndrăgire, cu aceeași insistență pe fiecare detaliu. Lipsea doar aparatul nostru de filmat, iar în locul lui George Constantin, la «Cîrma» spectacolului se afla un nou Prospero: Petre Gheorghiu. Pri-lej pentru cel care a urmărit cîndva geneza acestei «Furtuni» să rememoreze cîteva din momentele sale cele mai semnificative. Mărturisirile regizorului se suprapun impresiilor de la repetiții într-o imagine care vorbește de la sine despre truda și noblețea actului de creație.

— Tentația de a pune «Furtuna» am avut-o întotdeauna. Nu știu dacă aveam maturitatea, nu știu nici acum dacă am maturitatea de a încerca acest tur de forță. Giorgio Strehler, regizorul italian — conducătorul lui «Piccolo Teatro» din Milano — spune undeva că încerci imposibilul făcînd «Furtuna». Peter Brook spune: această piesă nu se poate pune în scenă, poate să formeze cel mult o lectură verticală pentru un matineu de oameni interesați să asculte un text, dar de obicei noi împiedicăm libertatea de imaginație a lectorului înșingurat în fața textului acesta, cu el în-suși...

...obligîndu-l să și-o închipuie așa cum îi propuneți dumneavoastră.

...limitîndu-i imaginația cu condiția noastră fizică, a scenei, a corpului nostru, a expresiei noastre faciale, de glas, sonore, a întregului nostru aparat psihofizic, a concreteții teatrului. Pentru că teatrul este compus din elemente concrete și numai din relațiile acestora se extrage abstracțiunea aceea fantastică care pătrunde în conștiința spectatorilor, în emoția, în gîndul spectatorilor, îi mobilizează, îi stîrnesce, îi declanșează, îi împinge spre noi vise. Era un regizor român, Stanca, care a spus «ca să nu-l faci pe spectator să adoarmă în sală, fă-l să viseze».

Pentru Liviu Ciulei o repetiție nu înseamnă niciodată aplicarea unor soluții de joc prestabilite, ci plăcerea de a căuta, de a încerca împreună cu actorul, și numai prin el, forma cea mai expresivă de joc. Întotdeauna se pleacă de la imaginea personalului în raport cu celelalte. Interpretarea personajului Ferdinand trebuie să sugereze imaginea unui vas cu linii perfect clasice, o perfecțiune rotundă, împlinită. Ion Caramitru încearcă o cadentă modernă a rostirii textului, care favorizează mai puțin imaginea dorită. Se recurge la un exemplu din muzică. «Am fost odată la un concert al lui Karajan» — și regizorul scoate în evidență un mod propriu de ritmare a frazei muzicale» s-au eliminat micile respiro-uri dintre sunete pentru a se obține o cadentă pură, nealterată de nici o digresivă. Să încercăm și noi». Și scena se rela de la capăt (a cita oară?).

Întorcerea lui Caliban. Mersul personajului: mișcări leneșe, lăbărtațe de om primitiv. Caliban trebuie văzut ca un tip digestiv — îi sugerează regizorul interpretului. Să-l vedem mîncînd cu poftă. Să-i vedem satisfacția pe care i-o dă mîncarea, dar și bucuria că-l poate ignora pe ceilalți... — Da, cred că pe sentimentul acesta se poate — și Victor Rebengiuc rela încă o dată intrarea lui Caliban de la începutul actului I mușcînd parca cuvintele: Stropi-v-ar toată roua otrăvită/ Pe care-a strîns-o mama de prin smîrcuri/ cu pana ei de corb și gînd de cobe».

— «Furtuna» este un spectacol filozofic. Peter Brook remarcă: «Bine, o feerie, un spectacol pentru copii, dar aici există compoturi politice, se întîmplă violuri — sînt inițiate cel puțin — există tendință de crimă. Ce fel de comedie, ce fel de feerie este aceasta?» De ce? Pentru că numai genialitatea lui Shakespeare îmbină, cum am spus, oglinda tuturor capacităților de bine și de rău ale umanității, ale omului ale conștiinței umane, le îmbină mascul și sub cea mai diafană și poetică formă, dar ele sînt prezente acolo. Să le scoți în evidență, să le traduci spectatorului, fără să te interpuși între el și adevăratul sens, numai acoperind, costumînd spectacolul — iată problema-cheie, problema cea mai grea.

L-am auzit deseori pe Ciulei spunînd: «Nu știu!». Cînd începe repetiția știe întotdeauna ce vrea, încotro se îndreaptă, nu știe însă niciodată unde va ajunge. La repetiție se încearcă, se caută, uneori se găsește o soluție, alteori ea se lasă așteptată. Cu ce se poate oare compara plăcerea lucrului, bucuria repetiției la un regizor ca Ciulei? Poate cu patima unui jucător de cărți care știe că trebuie să cîștige. Nu știe însă niciodată, cum. — Cum vrei să fii la sfîrșitul monologului, așezat sau în picioare? — Întru o dată cu Bănică sau nu? — Credeți că este bine să dau replica maestrului Fory din colțul ăsta sau din celălalt? «Nu știu!» sau «Încă nu știu». Adică să ne mai gîndim să căutăm o altă soluție. Să nu ne grăbim. Încercăm încă o variantă. «George vrei te rog să încerci să spui replica stînd jos?»

Prospero — personajul principal — este pentru mine, sigur și pentru foarte mulți, o analogie, un personaj alegoric în care Shakespeare se descrie pe el însuși. Au existat foarte multe și foarte diferite comentarii, că Prospero este un magician, că Prospero este un mare poet, că Ariel este imaginația lui, că Prospero este un demiurg, că este un mag, că este un supraom. Toate astea nu cred că corespund mentalității secolului nostru și nu mi-au corespuns nici mie. Cred că există o atîtă problemă în Shakespeare — nu consider că e singura modalitate în care se poate privi «Fur-

tuna», dar este cea pe care am ales-o noi. Nu e nici măcar originală. Mulți exegeți shakespearieni au insistat asupra acestei interpretări. Prospero reprezintă un fel de artist. Artă impune ordine, artă este o transmitere a întregului sistem de gîndire și simțire a omului în materie. Și una din cele mai frumoase exemple de ordonare a vieții și a lumii este tocmai arta. Deci Prospero este un artist. Și ca artist are o mare putere, are o putere de a influența, de a ordona. El încearcă să aibă o influență asupra conștiinței eroilor din piesă pe care i-a extras din lumea mutațiilor și i-a dus într-o lume controlată de el, a insulei (insulă care și ea este o reducere la hotare perceptibile a universului, este o machetă, este un model de univers) și în parte reușește, în parte ratează și este conștient de această ratare pentru că arta nu operează eficient și scormonitoare de conștiință decît față de cel care este dispus să se lase influențat de ea, deci e receptibil, e deschis. Celui care se închide în fața artei, arta nu i se va putea adresa niciodată. Că se închide fie prin nepregătire, fie prin incultură, fie prin indispoziție sufletească, fie prin egocentrism, fie prin — știu eu cîte alte motive — fie pentru că consideră diurnul mai important decît lucrurile efemere eterne ale artei. Există, de pildă, o frază a lui Prospero extraordinară în care spune: «Mai am doar atîta», după ce hotărăște să-și arunce întreaga operă «mai adînc decît se-afundă plumbul» spune «mai am atîta, să invoc un imn ceresc, o muzică divină prin care să înrăutătesc conștiința acestor dușmani ai mei, menirea de faptă acestei efemere vrăji, care este arta». Sigur că scopul nostru suprem este să pătrundem în conștiința spectatorilor și să ne aducem micul nostru aport, măcar în înțelegerea lumii nu în îndreptarea ei,

arta nu îndreaptă lumea, îi face pe spectatori să o înțeleagă; în teatru procesul se întîmplă într-o colectivitate, actul artistic de pe scenă îl însingurează în această colectivitate pe spectator, îl aduce în cea mai strînsă intimitate a lui cu el însuși și acolo el se judecă pe el în raport cu lumea, cu societatea, cu viața, cu istoria. Atunci izbucnim, cît de des facem asta, doamnel!

În seara premierei, în timp ce primii spectatori ovaționau îndelung succesul spectacolului, aparatul nostru de filmat îl descoperă într-un tîrziu pe Liviu Ciulei coborînd treptele în amfiteatru ale sălii pentru a veni în mijlocul colaboratorilor săi. Pe chipul său destins acum, obiectul se înclină modest în fața publicului mulțumind cu recunoștință tuturor celor care l-au urmat în această nemiapomenită aventură a cunoașterii. «Este nevoie de un mare curaj, un curaj disperat, pentru a face «Furtuna» lui Shakespeare, azi. Dar poate e nevoie de gesturi ca, acestea azi.» O spunea Giorgio Strehler. A dovedit-o Liviu Ciulei.

Ne străduim, ne gîndim, ne frămîntăm, încercăm, poate eșuăm, poate reușim în parte. Pentru omul de teatru lucrul la această capodoperă reprezintă o pătrundere în probleme atît de cuprinzătoare, atît de pătrunzătoare în analiza omului, a capacităților sale, de bine și de rău, în analiza societății, în gîndirea asupra societății, încît lucrul ăsta în sine, munca, aceste cîteva luni petrecute cu «Furtuna» sînt în sine răsplata pe care noi o putem cere, nu reușita, reușita ar fi prea mult, contactul cu aceste probleme ne dă marea satisfacție. Sperăm că din această satisfacție a noastră să se înfructe într-o oarecare măsură și publicul.

Cornel CRISTIAN

«Fiecare spectator în parte se judecă pe el în raport cu lumea, cu societatea, cu istoria» (Victor Rebengiuc, Mircea Diaconu și Ștefan Bănică)



Care a fost pu mai fericit al fi dumneavoastră? Dar cel pe care î cel mai mult?

**Două întrebări în ordine logică,
la care răspund 22 de regizori,
în ordine alfabetică**



**Nimeni
nu e
vinovat
de
regretele
mele**



Un moment favorabil în munca mea a
fost întâlnirea cu un producător de
calitatea lui Eugen Mandric. Colabora-
sem cu el mai întâi pe când era directorul
studioului de la Buftea, apoi în calitate
de conducător al Casei de filme Trei,
ii datorez filmele mele cele mai dragi:

**Dimințile unui băiat cuminte, Ilustrate cu flori
de câmp și Prin cenușa Imperiului.** Mandric a știut
să mă încurajeze și să mă sprijine, a ales bine, cred eu,
dintre propunerile mele și s-a bătut pentru ele. Și
mi-a arătat întotdeauna o încredere deplină. Fără
această încredere eu nu pot lucra.

Fiecare film al meu e însoțit de regretul că puteam
să-l fac mai bine. Pentru evoluția mea artistică, regret
că n-am putut să fac, imediat după **Cenușa impe-
riului**, un film pe care-l propusesem tot Casei Trei.
Se cheama, **Veghe la drumul mare** și nu pot pricepe
nici azi, de ce, nu s-a făcut. Mandric a crezut în el și
totuși... O vreme după aceea am devenit mai cumi-
nte, am propus lucruri care să mă solicite mai puțin,
scenarii sigure dar cu speranțe mai mici.

Nimeni nu e vinovat, deci, pentru regretele mele.
Mai ales că-mi propun mereu să refac parcurșul rătăcit
pe ici și colo. Serialul la care lucrez — **Lumini și umbre**
— îmi dă această speranță.

Andrei BLAIER



**Am plătit
de două
ori
pentru
aceeași
gresală**



În 1963 am realizat scurt metrajul **Politi-
că și delicatese** după o schiță de
I.L. Caragiale, într-o versiune cu totul
nouă. Spre deosebire de ecranizările
anterioare, filmul a fost conceput ca o
satiră care, deși mergea la esența operei
lui Caragiale, trebuia să îmbrace o for-

mă modernă și originală. Pornind la realizare, am soco-
tit că plastica filmului trebuie să fie corespunzătoare
și am apelat la colaborarea arhitectului Marcel Bogos
și a pictorului Constantin Piliuță care «au pictat»
decorul pur și simplu, pe ideea că acolo unde o ușă
sau un scaun funcționau, ele erau tăiate în decor iar
acolo unde serveau ca atmosferă erau numai pictate.
Costumele trebuiau să păstreze linia epocii dar tăie-
tura să fie modernă. Pentru a se realiza o mișcare
specială care să dea senzația de legănare și perpetuă
schimbare (partidul liberal și conservator se schim-
bau tot timpul), pantofii bărbaților erau pantofi...cu cul.
Ajutat de compozitorul Paul Hurmuzescu și de regre-
tatul meu prieten, operatorul Gore Ionescu, am reali-
zat această versiune care s-a bucurat de un succes de
prestigiu în rândul spectatorilor și al criticii de speciali-
tate. În anul următor, la festivalul filmului comic de la
Viena, filmul avea să obțină un premiu internațional:
Placa de ceramică, spre bucuria, tuturor celor care lu-
craseră la realizarea lui. Sint convins că în contextul
ecranizărilor după Caragiale, **Politică și delicatese**
va ocupa întotdeauna un loc aparte.

Reluând, după aproximativ zece ani, un film întrerupt
în 1958 care a ieșit pe ecrane cu titlul **Corigența dom-
nului profesor**, mi-am creat momentul de regret cel
mai profund din întreaga mea activitate. Nu cred nici
astăzi că filmul a fost o comedie prea reușită, dar în
orice caz nu și-a meritat soarta pe care a avut-o.
Deși explicațiile nu-și au rostul în asemenea situații,
trebuie să spun că filmul acesta s-a făcut foarte greu,
în primul rând din pricina unor greutăți. Printre greută-

...ctul cel nografiei regretați

tile pe care le-am avut de întâmpinat a fost și faptul trist că a trebuit să duc filmul mai departe cu interpreti rămași în viață la zece ani de la începerea lui și să-l filmez astfel încât să nu se simtă diferența de vîrstă. S-ar putea pune întrebarea: de ce am reluat acest film, de ce n-am renunțat? Pentru că am considerat că publicul va avea posibilitatea să vadă cîțiva actori îndrăgiți ca: Marcel Anghelescu, Ion Manu, Birlic, Jules Cazan, Tudorel Popa, Toma Caragiu, Al. Giugaru, Puiu Călinescu și mulți alții. Dar intențiile mele nu au fost înțelese atunci și a trebuit să plătesc — cu ani de inactivitate — de două ori pentru aceeași greșală: o dată cînd m-am apucat de film, dar mai ales a doua oară, cînd l-am terminat.

Haralambie BOROS



În
sus
și
în
jos



Deși mai întotdeauna este atît de greu să stabilești judecări de valoare despre ceea ce ai făcut, voi putea mărturisi că «punctul cel mai fericit» ca și cel «pe care-l regret cel mai mult» al filmografiei mele, nu sînt cele îndeobște cunoscute. În pofida faptului că **Tudor** reprezintă primul film istoric al cinematografiei noastre de după Eliberare, că el rămîne încă și astăzi un film iubit în conștiința spectatorilor și că a fost onorat cu Premiul de stat și cu distincții internaționale, punctul de vîrf al restrînselor mele filmografii îl socotesc a fi două filme, foarte înrudite prin spirit, foarte dragi sufletului meu, fiindcă socotesc că în ele m-am găsit cel mai puțin împlîntor. În **Un film cu o fată fermecătoare** (1967) ca și în **Mireasa din tren** (1980) mă aflu, cred, cel mai aproape de cinematograful care m-a determinat să-mi dedic existența posibilității de a mă adresa contemporanilor mei prin film. Aceste două filme

constituie pentru mine pînă acum punctul de vîrf și atitudinea mea cea mai activă în lupta pe care o purtăm spre a ajuta la formarea conștiinței omului nou în societatea noastră (rațiunea de utilitate socială a filmului) și în același timp, stadiul meu cel mai înaintat al ieșirii dintr-un cinematograful descriptiv și livresc, prin înțelegerea și înnoirea mijloacelor de expresie care să mă apropie de esențialitatea artei filmului.

Tot așa, pot considera ca pe punctul cel mai regretabil al filmografiei mele filmul **Sărutul** (1965) în care m-am aflat cu totul împlîntor (ceea ce nu micșorează vina mea) film început pe care a trebuit să-l preiau, fiindcă studioul, din rațiuni de plan, trebuia să-l încheie neapărat și care a fost o neizbutită că l-am făcut fără să-l fi putut asimila în conștiință. Mie mi se pare că un rol mult mai greu pentru filmografia mea l-au jucat acele filme pe care nu le-am putut face, acele filme pe care nu le-am văzut decît eu, cu care am rămas «în cap», filme care mi-au consumat anii din viață, dintre care, citez o temă destinată lui Bălcescu care mi-a luat patru ani de documentare și de scriere a scenariului (ceea ce a făcut ca într-o experiență cinematografică de peste 25 de ani, filmografia mea să numere abia 9 titluri...).

De aci, obstinenta mea pentru unele teme care pînă cînd nu se sting în mine, nu pot renunța la ele (cum e cu **Mireasa din tren** realizat după șase ani de la încheierea scenariului sau cu **Angela merge mai departe**, film la care am început să lucrez acum, după patru ani și jumătate de la prima variantă a scenariului).

Și ce aș putea să-mi doresc mai mult de acum încolo, decît ca scenariul **Șapte frați sărută mina mamei** pe care-l iubesc atît de mult, să nu mai aștepte niste ani ca să fie concretizat în film și să-l pot realiza acum, cînd maturitatea artistică a ajuns la un punct de vîrf, și încă sînt capabil de muncă.

Lucian BRATU



Sîntem
într-o
cursă
fără
sfîrșit



Clipa fericită? Nu. Nu aș putea spune că așa ceva există în cariera mea cinematografică. Sigur că uneori mă simt fericită cînd aud că un om mi-a văzut filmul și l-a apreciat favorabil. Dar e o plăcere scurtă și cred că nu e numai a mea. Toți sîntem sensibili la aprecieri favorabile. Știu, mi s-a spus, că ar trebui să fiu foarte fericită pentru că filmele mele au avut succes, pentru că au luat atîtea premii peste tot, și eu mă gîndesc: probabil ar trebui să fiu fericită, dar nu sînt. Mă gîndesc ce voi face mai departe. Și cum. Și dacă voi mai reuși să fac un film ca acela, sau celălalt... Și dacă am să mai «cuceresc», cum se spune, premiile... Noi toți sîntem ca într-o cursă fără sfîrșit: cînd ai atins finisul trebuie să iei alt start. Fiecare film e un început și în fața fiecărui început există neliniște, căutare și iar neliniște. Iar din momentul în care filmul e gata și pleacă spre spectatori, dacă e bine primit, mă bucur, firește, dar, în același timp, trăiesc amărăciunea despărțirii de el. Săptămîni și luni după ce l-am făcut mă simt inutilă. E că despărțirea de o ființă dragă. Poate filmul devine chiar, făcîndu-l, o asemenea ființă... E ceva mai complicat decît să te gîndești la momente fericite sau nefericite. La împliniri sau neîmpliniri

niri. Nici nu știu dacă e vorba de neîmplinire, ci de neliniște. Sînt nopțile cînd te culci și zici că dormi, dar de fapt tu derulezi o dată și încă o dată filmul în minte și mereu te întrebi dacă așa e bine, dacă asta e forma sau trebuie să arate altfel. Și cum, altfel?... Sînt clipele în care între ceea ce gîndești și ceea ce faci se deschide o prăpastie nemaipomenită și fiecare moment începe să însemne luptă și înverșunare să ajungi, cu orice chip, la acel ceva pe care tu l-ai avut în minte și ai sperat că «o să iasă».

Păreră mea este că, în clipa în care ne găsim liniștea și fericirea — și, hai să nu-i spunem fericire, mulțumirea — mulțumirea de noi înșine, de «opera» noastră, trebuie să ne întrebăm foarte serios dacă mai sîntem «buni». Dacă mai existăm, cu adevărat, ca artiști.

Elisabeta BOSTAN



Filmul care mi-a dat încredere

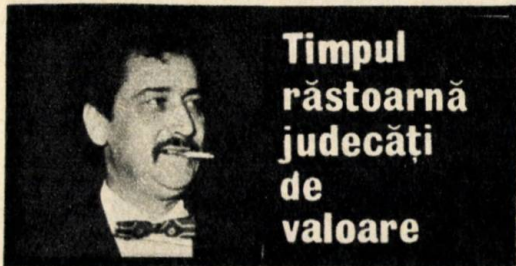


Orice regizor care a fost mai înainte operator, probabil va va răspunde că momentul cel mai fericit al carierei lui a fost debutul ca regizor. Așa vă răspund și eu. Patima m-a bucurat mult, și nu atît pentru succesul pe care l-a avut, ci pentru că mi-a dat încredere. Știam că respectasem cu strictete un singur fapt, după mine esențial pentru film, adică un «story» cinematografic riguros și în care credeam cu tărie. Știam, de asemenea, că tema filmului, avariția, goana după înăvuiere, îmi dădea posibilitățile și libertățile nelimitate, de care, inițial îmi era foarte teamă. După contactul cu publicul, am căpătat încredere în mine și am înțeles că gîndisem corect.

Există în viața oricărui om nenumărate momente nefericite sau eșecuri sau neîmpliniri... Pentru mine, una din aceste împliniri a fost **Din nou împreună**, film care mă atrăsese foarte puternic prin problematică, prin ambianță. Dar n-am reușit să depășesc schematicismul personajelor. Ele au fost punctul slab al filmului și asta nu numai din cauza interpretării ci, în primul rînd, din cauza mea.

De altfel, critica de film a subliniat tocmai acest aspect, considerîndu-l principalul punct vulnerabil... Da, îl regret.

George CORNEA



Timpul răstoarnă judecăți de valoare



Prezentul e mai comod de discutat la timpul trecut... Fiecare film mi-a oferit dezamăgiri și satisfacții parțiale. Uneori mai mari, alteori mai mici, dar întotdeauna în mine s-au «înstalat» insatisfacțiile. Fără să vreau. Învidiez cîndoa-re-a unor colegi care, uneori, confundă

complezența, îngăduința, dragostea pentru filmul românesc cu «macrocosmosul talentului personal». Dar să lăsăm invidia deoparte... Timpul mi-a răsturnat niște judecăți de valoare. Filme pe care aproape le uitasem revin în prim-plan. Acum, după ani, am sentimentul că uneori am fost nedrept. Am fost influențat de «kochiul» și vocea criticii care, pe bună dreptate, s-a dorit exigentă... Și tot acum, după ani, îmi dau seama că de multe ori critica a fost indulgentă cu mine. Nu-i mulțumesc. A făcut să adoarmă în mine acel neastîmpăr, acea încrîncenare care, zidind «Ane», durează catedrale inimitabile. Deci, într-o primă concluzie, n-o să spun nici o noutate: Timpul dă măsura valorii, îndreaptă strîmbătăți și strîmbă «coloane infirmite» înălțate pe temeli de smîrnă, tămîie și fumuri... Altfel, ce să mai spun? N-am nici un film care să mă mulțumească în totalitate. Brava celor care au. La unele dintre ele apreciez cel mai mult genericul... Mă bucură, dar mă și întristează faptul că, în ciuda anilor trecuți peste dezvoltarea tehnică a cinematografiei, încă am nostalgia unor execuții tehnice ireproșabile la vechile filme... Și ceea ce pot afirma cu certitudine este că în acești ani am colaborat cu autori de scenarii care m-au sensibilizat în fel și chip, săpînd, cu scrisul lor, zone poate dormitînde. Ioan Grigorescu mi-a «trezit» foamea de adîncime, m-a obligat la rigoare, claritate și autentic. Francisc Munteanu m-a cucerit cu povestirea — ou, aproape rotundă, fără găuri și farmecul cotidianului. Ion și Alexandru Brad, cu gîndul mereu la obîrșia țărănească, curată și de neclintit, mi-au impus datele afective ale nașterii și existenței noastre... Poate că nu e puțin... În rest, cum spuneam, Timpul...

Virgil CALOTESCULESCU



Pe cînd nu știam „cum mi-a ieșit“



Nu-mi este foarte greu să disting momentul fericit al «vieții» mele cinematografice. Se întîmpla în al doilea an de facultate, primisem în brațe prima bobină de peliculă și dreptul să filmez trei pagini de text pe care eu le prezentasem drept scenariu. Mi-amintesc că printre interpreții filmului era și Mircea Veroiu, cel care mai apoi a făcut «Fefelegan», și **Dincolo de pod, Minia** și **Vilva băilor**. Mai era cu noi, om bun la toate — fie că era vorba de cărat recuzita, fie de dat o idee — Roxana Pană, cea care astăzi în paginile revistei «Cinema» scrie despre soarta filmului românesc. Filmam cu un aparat «Cinephone» — cine își mai aduce aminte știe ce înseamnă asta — și de atunci m-am întrebat de nenumărate ori cum de-am reușit să urmăresc mișcarea interpreților, cum naiba mi-au «ieșit» compozițiile cadrelor trase cu acest aparat ce presupunea vizarea prin peliculă. Mă suspectez, de asemenea, dacă azi aș mai fi în măsură să compun acele cadre pentru care la examenul de atunci am fost notat cu nota maximă. Și cu toate că filmul — **Legătura de vreascuri** a dispărut — nu știu unde — am certitudinea că el figurează de pe acum printre cele mai bune zece filme din toate cîte am realizat sau voi realiza vreodată. Și de ce «momentul de vîrf»? Pentru că niciodată de atunci, în vreo sală de proiecție, vizionînd un material filmat de mine, n-am avut revelația mai deplină că ceea ce văd pe ecran mi-apartine și, vreau-nu vreau, implică totala mea responsabilitate. Am înțeles atunci că aparatul de filmat în mina celui care apasă pe buton,

Care a fost punctul cel mai fericit al filmografiei dvs?

capătă forță extraordinară, de nebuluit. La limita cealaltă a sinusoidelor profesiei mele, amintesc mereu cu regret, o întâmplare petrecută în timpul filmărilor la **Așteptarea**. Într-o dimineață, interpretul rolului principal, Ștefan Ciobotărașu, a murit. Aproape instinctiv, împreună cu colegul meu D. Vilcov, am pus mîna pe aparat și am filmat tot ce-a urmat mai apoi. Deruta și durerea membrilor echipei și a celorlalți interpreți care atunci uitau să mai fie actori. Decorul pustiu prin care mai bîntuia un recuziter încercînd să vadă dacă toate obiectele sînt la locul lor de parcă filmarea nu s-ar fi sfîrșit ci s-ar fi amînat numai pentru cîteva ore. Și am filmat momentul alegerii celui care urma să ducă mai departe, în secvențele rămase nefilmate, rolul maestrului dispărut, oameni simpli, un chelner, un vatman, un funcționar și mulți alții care, văzuți de la spate, cu haina eroului pe umăr, păreau fără nici o îndoială, «nea Fanen», trezind în noi speranțe pentru o clipă că întîmplarea cu moartea a fost un vis urît. Numai că de fiecare dată, cînd își întorcea privirea spre aparat în fața noastră, apărea mereu alt chip ce n-ar fi putut niciodată înlocui aceea privire blajină și dojenitoare, tristă și vie în același timp a celui care a fost Ștefan Ciobotărașu.

Din acel moment am considerat filmul încheiat dar — din păcate — cedînd la sugestia sus-puse, chiar și regizorul filmului, materialul acelor zile n-a mai fost folosit în film. Și de ce atîta părere de rău? Pentru că toată pelicula aceea nu a fost păstrată în vreo arhivă, ci a fost arsă mai apoi pentru obținerea cîtorva grame de argint. Cîteva grame de argint în schimbul unui bulgăr de aur, iremediabil pierdut. Și asta se întîmpla cînd nu știi dacă Andrzej Wajda apucase să facă **Totul de vinzare**, oricum noi, sigur, nu-l văzusem încă.

Ionisf DEMIAN



Regret
că
timpul
trece
prea
repede



Mă gîndesc cît de greu este să spui mulțumesc Naturii, să-l spui mulțumesc așa, pentru tot la un loc, pentru că astăzi te gîndești la ea, la timpul petrecut împreună.

Dacă a alege momentul important din profesiunea mea, așa spune că a fost atunci cînd am realizat **Scurta istorie**, pentru care am fost răsplătit cu Marele Premiu la Cannes, dar poate tot atît de mult m-am bucurat cînd am obținut premiul pentru cea mai bună regie la festivalul internațional de la Moscova, pentru filmul cu actori: **Harap alb**.

Cred însă că cel mai important pentru mine este faptul că tatăl meu m-a învățat să desenez.

Regret că timpul trece prea repede și că am încă multe de făcut. Regret că sînt nevoit să mă ocup de lucruri mărunte, că nu am găsit un Papă care să-mi comande o lucrare așa cum a primit Michelangelo.

Ion Popescu GOPO



Satisfacție
și
regret



1. Cînd am găsit schița lui Cehov, «La mere» neintrodusă de autor printre lucrările alese pentru opera sa completă. Colaborarea cu prietenul meu Manole Marcus, cunoștința cu George Macovescu, Gheorghe Dinică, Violeta Andrei și cu regretații Eliza Petrăchescu și

Toma Caragiu.

Prietenia mea cu Malvina Urșianu, Jean Georgescu și Sergiu Nicolaescu.

Satisfacția de a-i fi învățat cîte ceva pe Dan Pița, Mircea Verolui, Alexandru Tatos și Ada Pistiner.

Cît am lucrat cu Gheorghe Fischer și Alexandru Întorsureanu.

Filmul **Lumina palidă a durerii** și acum **Omul și umbra**.

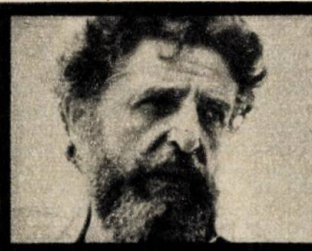
Toate acestea fac un tot, care sper că se va întregi.

2. Metamorfozele nedorite la filmele **Viața nu țartă**, **Poveste sentimentală**, **Procesul alb**, **Nu filmăm să ne amuzăm**, **Alexandra** și **Infernul**.

Regretul că n-am realizat ce aș fi vrut și cît aș fi putut.

Toate acestea fac alt tot, care sper că s-a întregit și nu se va repeta.

Julian MIHU



Ge?
Cum?
Cit?
Unde?



Întîmplarea face ca cele două «stări» la care se referă întrebarea dumeavoastră să le fi trăit la un singur film: **Canarul și viscolul**.

La o vizionare de lucru, cînd filmul era pe terminate, constatam cu acel sentiment minunat de profundă eliberare, că ceea ce simțisem în timpul filmărilor, se împlinise, se materializase reprezentînd, de fapt, tot ceea ce concepusem în lunile de pregătire, într-un cuvînt: Imi «leșise» filmul așa cum l-am visat și așteptam, emoționat și fericit verdictul celor care veniseră să-l vizioneze. S-a aprins lumina și, deodată, am simțit cum mă izbește un crîvăt de stepă. Spre mine s-au întors niște fețe lungi, nedumerite și o liniște păcătoasă care nu prevestea nimic bun și-a instalat preț de cîteva minute. Mi-am aprins o țigară ca să-mi calmez bătaile inimii și am rostit cu un semiton mai jos decît aș fi dorit, o glumă strîmbă, gen: «leșirea prin Sărindar»... O față lungă, care pe vremea aceea răspundea de cinematografie, după ce m-a privit cu tristețe, s-a întors spre invitați:

— «Cine sparge gheata?»

Și pentru că era ghiată, nu glumă, s-a găsit un topor cu lama bine ascuțită, și, încet, metodic, fără să se

grăbească, a început să măruntească filmul întâi pe verticală, apoi pe orizontală, apoi obosind, l-a predat altuia care a început de unde terminase primul și, așa, mai pe verticală, a trecut coada de topor din mână în mână până s-a ales praful.

După ce s-a ales praful, a început o ploaie «bine-făcătoare» de sfaturi, sugestii și soluții. Tot ce gândisem eu mai bine de un an și-a găsit rezolvarea într-o jumătate de oră. Ce trebuie să arunc la coș, ce trebuie să refilmiez, cum trebuie să refilmiez, unde trebuie să refilmiez, etc. etc. etc. Iar în capul meu plin de adrenalină nu auzeam decât: Ce? Cum? Cît? Unde? Apoi s-a făcut liniște. Și am rămas, ca de obicei, singur ca să rezolv pe: ce, cum, cît, unde.

Rezultatul «sfaturilor» și al meditațiilor mele a fost, până la urmă, filmul în forma lui definitivă. Și, dacă vreți, cu asta am răspuns la cea de-a doua întrebare a dumneavoastră.

Manole MARCUS



Cinema Am fost întrebat de multe ori care este filmul pe care-l iubesc cel mai mult din cariera mea de până acum. Întotdeauna am răspuns la fel: **Vifornița**. Au trecut mulți ani de atunci, dar și acum cred că acel film mă reprezintă cel mai deplin.

Probabil pentru că era un început de drum, am vrut și am putut să dau totul, sau aproape totul. Sînt convins deasemeni că scenariul oferit de Petre Sălcudeanu avea un fior dramatic și niște valențe cinematografice pe care nu le-am mai întâlnit ulterior la un asemenea nivel. Scriam atunci, chiar în paginile revistei «Cinema» că am avut o echipă de aur. O echipă de un entuziasm debordant și a cărei pasiune nu s-a lăsat copleșită de comoditate și oboseală pe tot parcursul realizării filmului. Nu a existat în niciun compartiment vreo oale neagră așa cum din păcate am întâlnit de atunci în celelalte filme.

La rîndul meu, eram mai încăpățînat cu ideile mele, mai puțin dispus la renunțări.

Desigur că și **Pîtea** și seria «bobocilor» sînt filme care mă reprezintă și la care am lucrat cu pasiune și bucurie. Dar la fiecare într-o măsură mai mică sau mai mare am făcut concesii.

La **Pîtea**, de pildă, partea a doua a filmului se constituie ca un adaos artificial, cu netă diferență stilistică.

Regret și acum că nu am avut tăria și puterea de a pune cuvîntul «sfîrșit» acolo unde trebuia. În orice caz, partea a doua a filmului am numit-o un fel de co-producție, la care a colaborat și subsemnatul.

Mircea MOLDOVAN



Sigur că în filmografia fiecărui regizor există și momente fericite și altele în care la putere se instalează regretele. În ceea ce mă privește, aș putea spune că, de obicei, fericirea, sau — mă rog — micile noastre fericiri cinematografice, au mers întotdeauna mînă în mînă cu

regretele; momentele respective înglobînd și dominînd astfel timpii noștri, sentimente contradictorii. Să mă explic: în primii ani de după 1960, am realizat filmele **Vremea zăpezilor** și **Globul de cristal**, pe care le-am crezut, și atunci și azi, puncte de referință pentru mine. Dar îată că, datorită împrejurărilor și datorită poate și mie care n-am știut să lupt cu cele mai potrivite arme pentru a intra în producție cu filme la același nivel (cel puțin), nu mi-a mai rămas, în ceea ce privește cele două filme numite mai sus, decât referința și regretul...

Am făcut, la vremea lor, împreună cu Aurel Miheles, ecranizările după Caragiale. Satisfacției normale la vremea realizării lor i s-a adăugat aceea de a le revede grupate «pachet» în emisiunile TV. Sigur că e bine ca marele nostru dramaturg să fie abordat și din unghiurile moderne, cum face **Pîntile**, de pildă, dar asta nu anulează regretul că, în legătură cu ecranizările mele, n-am auzit în perioada respectivă din partea criticii decât reproșuri. Se omite însă că, într-o cultură, abordarea unei opere se poate face (și trebuie făcută) pe multiple fronturi spre a ajunge la punerea în valoare a sensurilor și valorilor ei; după cum se omite că într-un învățămînt (de pildă) bazat pe mijloace video, este necesară și o punere în scenă tradițională (n-aș zice tradiționalistă), pentru a înțelege evoluția spre modernitate. După cum se omite și faptul că azi n-ar fi fost imortalizate pe peliculă marile roluri caragialene în interpretarea unei generații de mari actori, dacă n-aș fi făcut tocmai acea distribuție de care sînt acuzat; după cum se omite că, în paralel cu actorii de frunte ai teatrului, am folosit și mulți actori foarte tineri, proaspeți absolvenți, astăzi și ei interpreți din pluto-nul de frunte al «nouului val»...

În concluzie, aș zice că munca unui regizor nu poate fi scutită de regrete. Fiindcă tocmai regretul însoțește întotdeauna satisfacția de a munci...

Georghe NAGHI



Am fost fericit ori de cîte ori am crezut într-un film și am crezut în fiecare film pe care l-am făcut. Fiecare din cele 40 de filme ale mele mi-au adus și momente de deficitare și momente de nefericire, indiferent cît au fost ele de bune sau de bine primite de public. Chiar și **Mihai**

Viteazul, cea mai mare reușită de succes a cinematografiei românești pe plan național și internațional mi-a adus și un moment de nefericire: nedreptatea care am simțit că mi s-a făcut cînd, după ani și ani de la **Mihai Viteazul**, un alt film istoric, **Kagemusha** lui Kurosawa, a primit Palme d'Or-ul. Consider că am fost o victimă a unui moment anume, pentru că, atunci cînd am apărut eu cu **Mihai Viteazul**, nimeni nu se interesa de filmul istoric. Așa că îată cum filmul care mi-a făcut cel mai fericit (și pentru că a avut 3 500 000 de mii de spectatori, între altele, a luat premiul internațional și un premiu I, participînd alături de **Ziua cea mai lungă** și **Cidul**) m-a făcut în același timp profund nefericit.

Întrebarea obligă la un răspuns care te determină să alegi un moment fericit (sau regretabil), iar fericirea înseamnă să fii pe deplin mulțumit de acel moment. Eu vorbesc de 40 de filme și sînt un nemulțumit. Poate ar trebui să puneți întrebarea unor regizori cu mai puține filme, dar mai mulțumiți...

Sergiu NICOLAESCU



**Dintre
faste
și
nefaste**



Cînd ești cu creionul în mînă, în fața foilor de hîrtie care se vor numi scenariu regizoral, îți propui foarte mult. Vrei să depășești tot ce ai făcut pînă atunci, tot ce au făcut colegii și, dincolo de ei, întreaga istorie a cinematografului. Știi bine că nu vei putea realiza totul, dar de propus tot îți propui, străduindu-te să uiți măcar în acele ceasuri, multe prevăzute și neprevăzute care pot face, vorba lui Topârceanu «să vrei pînă la mie, să poți pînă la șase». Între «șase» și «mie» ne situăm, de fiecare dată, care cum putem, iar întrebarea redacției ne obligă să exemplificăm singuri cele două extremități ale arcului. Iată, la mulțumiri, la marile mele mulțumiri, o secvență întreagă din **Tatăl risipitor**: Întoarcerea lui Mărin de pe front. Scena întîlnirii dintre fiu (Gheorghe Dinică), mamă (Leopoldina Bălănuță) și tată (Toma Caragiu) într-o biată curte de țărani săraci, poate fi redusă doar la aceste cuvinte.

— Veniși?

— Venii...

Trei mari actori ai zilelor noastre, într-un moment deplin al lor și al sutoilor de elemente adiacente, dar hotărîtoare, din care se compune o filmare, mă fac să spun că întregul ideal, idealul meu cel puțin, și cele cîteva minute cît se derulează concretizarea sa pe ecran, nu există nici o fisură.

Pentru filmarea secvenței în care Cuza Vodă vorbește în fața poporului bucureștean, adunat la 24 ianuarie 1862 în piața Palatului Domnesc, aveam prevăzută una dintre cele mai costisitoare concentrări de mijloace umane și materiale ale filmului **Rug și fiacără**, în singura zi din lună cînd Florin Piersic putea fi în București. Din motive obiective, economice, cele cîteva zeci de mii de locuitori evocați istoric, s-au redus, chiar din prevederi, înțil la 500, și apoi la 120 de figuranți. Costumele de epocă pregătite pentru aceștia din urmă n-au mai ajuns nici jumătate la filmare, restul rătăcindu-se cu un transport la o mare distanță de București și fiind irecuperabile în timp util. Actorul care ne garantase o zi liberă, unică dar întreagă, ne-a redus-o ad-hoc la jumătate, printr-un spectacol, neprevăzut, de teatru la orele 15,30 (de la care nu putea lipsi). La ora cînd trebuia să înceapă filmarea, amenajările de decor erau încă în toi, iar cei douăzeci de cai prevăzuți (și indispensabili pentru a putea oarecum masca lipsa mulțimii la planurile generale) nu mai soseau. Ultimul transport a ajuns (dijmuit) la 14,30. Pentru filmare, pînă la plecarea principalului interpret al secvenței, rămînea mai puțin de o oră din cele 8 normate... Amînarea ar fi însemnat repetarea unor cheltuieli pentru care nu existau mijloace, zilele de disponibilitate ale actorilor erau strict și cu greu planificate, secvența era de iarnă și ne aflam deja (în 10 martie) la limita condițiilor naturale de exterior...

Între ceea ce am visat cînd scriam scenariul și ceea ce am putut filma, diferența a fost cea dintre «o mie și șase».

Adrian PETRINGENARU



**N-am
îndrăznit
niciodată
să dau o notă
de fantastic
filmelor mele**



Nu am avut perioade exacte în care să fiu conștient de un moment bun sau prost. Dar dacă iau fiecare film în parte, pot spune că în fiecare am avut lucruri bune pe care dacă aș încerca acum să le refac nu mi-ar ieși niciodată mai bine și lucruri rele sau mai puțin bune care, privite acum de la distanță, îmi dau sentimentul unei neglijențe nu neapărat în ce privește munca mea ci continuitatea într-un crez artistic profesional. Momente de «trădare» față de mine. Și ele există aproape în fiecare film. Cred că pînă acum nu am făcut încă filmul acela despre care să pot spune: «nu m-am trădat!» Și nu cred că e cineva anume de vină. O dată a fost conjunctura, altădată o lipsă de tenacitate din partea mea, altădată pur și simplu o epuizare fizică, o sleire a puterilor care mă făcea să nu mai duc lucrurile pînă la capăt.

Dacă mă gîndesc bine însă, regrete sigure legate de un film anume am la **Filip cel bun**. **Filip...** nu a ieșit așa cum mi l-am dorit și nu atît pentru că nu m-am priceput să-l fac ci din pricina sus-pomenitei conjuncturi. În general, nu mă uit înapoi la anumite momente poate tocmai pentru că am foarte multe nemulțumiri și regrete. De altfel viitoarele momente proaste care pot deveni regrete mai tîrziu le simt chiar în momentul filmării. Nu odată prefer să amîn filmarea dacă simt că ea va așua, pentru că eu nu sînt bine pregătit sau echipa, dar, din păcate, în condițiile în care lucrăm acum, de multe ori este obligatoriu să nu amîn filmarea...

Regret, de pildă, că în filmele mele n-am îndrăznit să aduc o notă de fantastic în plus cu atît mai mult cu cît ele îmi sînt tot timpul pe aproape, tot timpul vreau să spun, la filmările mele se întîmplă ceva ciudat pe care, dacă aș avea curaj să-l înregistrez pe peliculă și să-l leg de film în mod sigur aș avea de cîștigat. Dar, cum spuneam, mi-a lipsit întotdeauna îndrăzneala.

Dan PITA



**Vorbim
mult
și facem
puțin**



Cel mai fericit moment n-a existat. Sper să fie. Poate, filmul pe care nu l-am făcut încă aflat, deocamdată, la capitolul: regret. Mai mult n-am ce spune. În general vorbim foarte mult și facem foarte puțin.

Ștefan Traian ROMAN



Un film și multe, multe pauze



Salutînd și eu, ca și alții dealtfel, inițiativa epopeii naționale în imagini cinematografice, mi-a trecut prin cap că n-ar strica să particip și eu la acest eveniment. Cu ce? — m-am întrebat. Că cel care s-a gîndit ca și mine, și-a ales deja un domnitor, o figură istorică, o epocă...

... Și căutînd răspunsul l-am găsit în propriile mele preocupări cinematografice și cred că acesta este un moment de referință: lansarea pe ecran a singurului domnitor al umorului românesc: **Păcală**.

● Pauzele de ani de zile, pauze pline de amărăciune ale inactivității cinematografice între două filme.

Geo SAIZESCU



Nu regret nimic din tot ce am muncit pînă acum



Cînd tot ce știam și ceea ce puteam s-a exprimat deplin într-un nou al meu pe care, din mai vechi, îl intuim și-l pregăteam: un cinema de anume substanță, extrem de important pentru mine. Am realizat filmul **Falansterul**.

Regret perioadele cînd n-am fost contactat nici măcar pentru un scurt metraj, căci nu regret nimic din ce am muncit pînă acum. Aș fi murit dacă n-aș fi avut și filme «de casă» în filmografia mea. Să trăiască un om cu un complex de inferioritate ca ăsta, e groaznic. Pe cînd așa, complexul a fost sfîrșit. Chiar dacă **Agentul straniu** sau **Aventuri la Marea Neagră** n-au cules, cum era și firesc, laurii criticii.

Savel STIOPUL



Nimic nu doare mai tare decît să nu fii înțeles



În artă, ca în viață sau în dragoste, «fericirea» — acest cuvînt suprem — este la fel de greu să-l dobindești, e la fel de relativ; căutarea ei — ca a oricărei împliniri — devine nu o dată chinuitoare. Pentru că, dacă ar fi să rezum totul într-o formulă simplă: fericirea = procentul realizat din ceea ce ți-ai propus, am vedea că un artist își propune mult, foarte mult, tînde spre absolut, chiar dacă o face fără vreo speranță, dîndu-și seama, lucid, de propriile sale limite.

N-aș putea spune că am avut în cariera mea cinematografică vreun moment de fericire, în sensul deplin al noțiunii. Poate sînt eu o fire mai curioasă, bîntuită de un soi de masochism, pentru că fiecărui moment de satisfacție (e termenul care mi se pare cel mai potrivit) îi opun, involuntar, firește, o cantitate dublă de îndoieli, de spaima că acesta nu se va mai repeta, de aspirații sporite...

Satisfacții am avut: uneori pentru că am avut impresia că am realizat unele lucruri, după ce m-am zbatut mult; altele, pur și simplu, pentru că mi-au hrănit orgoliul. Paradoxal — ca să mă refer mai strict la obiectul anchetei — momentele de satisfacție cele mai înalte, precum și nemulțumirea, mîhnirea cea mai adîncă, s-au adunat laolaltă la ultimul meu film — **Dușos Anastasia trecea**. Cred că am realizat filmul cel mai rotund, cel mai adînc și că am pășit într-o etapă superioară a căutărilor mele, depășind, în formă și în fond, filmele celelalte, care și-au cîștigat aderența prin autenticitatea lor (de profesionalism nu vorbesc, pentru că acesta este obligatoriu); am încercat să pun în discuție probleme profunde, actuale și, totodată, etern valabile. Poate las impresia că am picat în narcisism, dacă n-aș fi avut ocazia să mă confrunt în competiții și manifestări internaționale, unde aceste calități au fost remarcate în discuții particulare și conferințe de presă. Iar urmările n-au întîrziat să apară: am în serbare cronici din revistele importante ale lumii (n-am să le fac publice aici, pentru că nu-mi stă în fire), iar filmul primește invitații peste invitații la alte festivaluri.

De aceea m-a durut — chiar dacă m-am așteptat ca filmul să fie controversat, pentru că este mai puțin accesibil — că la mine acasă **Anastasia** a fost primită cu un soi de indiferență. E drept, aici abundă capodoperele, dar totuși am impresia că n-am fost înțeles (iar uneori nici n-a existat dorința de a înțelege). Nimic nu te doare mai tare decît atunci cînd nu ești înțeles...

Dar nu mă supăr, nu port nici o ranchiună, încerc să merg mai departe. Iată că am ajuns la durerea cea mai mare: teama că nu atît de curînd și atît de simplu voi avea posibilitatea să-mi continui căutările să pătrund mai mult în etapa pe care am început-o cu **Anastasia** și că voi fi obligat să mă întorc la lucruri care îmi sînt foarte la îndemînă...

Alexandru TATOS



O atmosferă aparte, spirit de echipă, încredere



Desigur, momentul cel mai fericit al carierei mele regizorale, a fost primul meu film... Adică, **Concert din muzică de Bach** și nu atît pentru valoarea lui, cît pentru bucuria pe care am avut-o lucrîndu-l. N-am mai reușit, din păcate, să mă mai întorc niciodată la acel

Care a fost punctul cel mai fericit al filmografiei dvs.



moment. Există o atmosferă aparte, un anume spirit de echipă, de încredere și de pasiune cu care lucrăm cu toții, întreaga echipă. Toți doream cu aceeași intensitate să facem un lucru frumos, reprezentativ pentru noi, un lucru spre care să ne putem întoarce mereu cu bucurie...

Este ceea ce n-am mai reușit să obținem la celelalte filme, chiar dacă, de fiecare dată, am întâlnit și oameni pasionați. Dar prea puțini, și poate nu întotdeauna lângă mine.

Cel mai neplăcut moment? Debutul meu pe marele ecran, și totodată marele meu regret că n-am putut să-i demonstrez lui Alexandru Ivasiuc că se putea și altfel...

Dinu TĂNASE



Nu pot
să-mi
„denunț”
nici
cele bune,
nici
cele rele



Nu pot să spun că am avut un moment. Socotesc că am avut momente bune, ele însemnând secvențele cele mai realizate din cele patru filme ale mele. Nu pot să le «denunț». De plinul lor eram conștientă în timp ce le filmam. Aveam senzația atunci că trăiesc sentimentul

implinirii. Sint acele momente în care se întîlneau cele două date: inspirația și starea exterioară mie. Momentele în care concordă pregătirea ta îndelungată cu datele unei filmări.

Momentul regretabil este, din nefericire, foarte lung. El se întinde pe opt ani din viața mea, ani care coincid cu cel mai bun din viața unui realizator. Ei au însemnat o absență de pe platoul de filmare, firește, în afara voinței mele. Pentru mine, este o pierdere ireversibilă.

Malvina URȘIANU



Împliniri
și
neîmpliniri



La întrebarea «care film din creația dvs. vă place cel mai mult?» — răspund, de obicei, «filmul pe care nu l-am făcut». Și în decursul anilor s-au adunat asemenea filme, care nici măcar nu pot fi editate ca postume. Sper să le reunesc într-o arhivă de film scris sub titlul «Filmele pe care nu le-am făcut». Întrucât profesiunea de regizor presupune și capacitatea de a concretiza pe peliculă actul artistic, consider că neputința de a convinge pe producător trebuie înscrisă la capitolul neîmpliniri.

Acum despre filmele care au văzut lumina ecranului:

Fiecare dintre aceste filme nu egalează imaginea concepută inițial, imaginea ideală. Există un soi de vulgarizare, de trivializare a imaginii în procesul de transpunere pe peliculă. Actul demiurgic nu poate fi total, el fiind alterat de imixtiunea unor elemente concrete care nu pot fi subordonate în întregime, nici măcar atunci cînd, de pildă, Antonioni a vopsit copacii în **Deșertul Rosu**.

Nu știu dacă poate fi numită neîmplinire, dar cert a fost un moment de criză, atunci cînd **Gaudeamus** igitur, aureolat cu premiul I la Festivalul internațional al filmului de la Gottwaldov și cu Delphinul de aur la Teheran, la Festivalul Național de la Mamala nu obținea nici măcar un premiu simbolic. Lucrurile s-au agravat atunci cînd, după festival, un tovarăș binevoitor, îmi făcea recomandarea de a scrie în presă un fel de autocritică. Am refuzat. Scurgerea anilor nu m-a contrazis. **Gaudeamus...** rămîne și azi o pasăre solitară evocînd viața studenției noastre, momentul opțiunilor fundamentale.

Atunci am cerut să mă duc secund sau, mă rog, regizor din partea română la **Serbările galante** ale lui René Clair.

Neîmplinire consider, de asemenea, faptul că nu am găsit o formulă cinematografică mai îndrăznească pentru **Șeful sectorului suflăte**. În general, cred că puteam să-mi ascut mai bine foarfeca la unele din filmele mele care au ieșit în două serii — alt de decupaj cît și la montaj. Nu-i mai puțin adevărat că la asta ne împing și unele necesități financiare și de plan.

Împlinirile mele, sau mai precis, scurtele clipe de satisfacție sînt risipite în ani. Rețin elogiile lui Joris Ivens la primul meu film documentar, de metraj mediu, **Ziua Tineretului**, evocînd aspecte de la Festivalul Mondial al Tineretului din București și mingiilea sobră a profesorului meu, Victor Ilie. A fost primul meu certificat de regizor.

Împliniri, unele sînt mici și scurte. Cele mai multe se consumă în săli întunecoase — cabine de montaj sau sala de mixaj — unde nu mi se văd ochii aburiți iar vocea sugrumată trece drept șoaptă — unde eroii încep să respire odată cu noi.

Am avut sentimentul datoriei împlinite atunci cînd cu unele filme ale mele importante, cum au fost **Facerea lumii, Cantemir, Războiul de Independență, Clipa și Burebista** am putut răspunde: prezenți.

Mă bucură că **Ciprian** este filmul cu cel mai mare succes de spectatori în China. Bine că nu am drepturi de autor nici pentru scenariu, nici pentru regie.

Filmele sînt ca și copiii noștri. Îi concepem, îi iubim, dar spre deosebire de copii, filmele de îndată ce s-au născut le aruncăm în viață. Sigur că ne interesează cum se descurcă. Unii dintre acești copii își croiesc singuri drum în viață. Un astfel de copil este **Casa de la Miezul Noptii**, care a atras millionul de spectatori mult mai repede decît speram.

Am și alte regretate: regretul de a nu fi făcut mai multe filme documentare, regretul de a fi abandonat comedia și muzicalul, regretul de a-mi fi refuzat bucuria de a monta spectacole scenice, regretul de a nu fi făcut încă **Brâncuși** și pe cel de-al treilea film politic.

Speranțe: De a avea cît mai puține regretate și de a transpune pe peliculă decupajele pe care le am acum pe masă.

Gheorghe VITANIDIS

Anchetă realizată de Eva SÎRBU

Avem un „nou val“



Animației românești, pionierilor ei (majoritatea n-au împlinit 50 de ani) li s-au atașat un nou val, tânăr. Dacă «bătrînii» s-au

exersat la început asupra filmelor-jucării, inventînd și înmulțind tehnicile miraculoasei arte ce permitea desenarea gîndurilor, cea mai proaspătă promoție de animatori este preocupată să dea prin filmele ei răspunsuri unor probleme de fond ale existenței. Dorința de a se sluji în modul cel mai strîns de toate componentele filmului i-a condus spre filmul de autor. Felul în care au venit sau continuă să vină spre animație e deosebit de la caz la caz.

Cu prilejul unei proiecții făcute la Institutul de arte plastice din Cluj, am aflat de la profesori că un student «neastîmpărat» obișnuiește să populeze desenele serioase cu omuleți. Planșele de la lecțiile despre perspectivă el le invadea cu creaturi poznașe care, cocoțate pe muchiile liniilor, se speriau sau admirau adîncimea, depărtarea. Studentul se numea **Ștefan Anastasiu** și a început imediat colaborarea cu studioul pentru care părea născut. În prezent este regizor. Debutul semnificativ îl reprezintă cel de al doilea film al său, un film de autor intitulat **Raport**, cu linia hiperbolic caricaturală care dă glas unuia din marile deziderate: nevoia de a stăvilii tot ce înseamnă distru-

**«Veteranii»
animației
românești
încep
să simtă alături
un umăr
de nădejde:
tînăra generație**

gere materială, dar mai ales spirituală. Dezbateră, Ștefan Anastasiu o concretizează în felul său trîznit, fermecător și acut. Filmul este imaginat ca un raport făcut de un extraterestru ce investighează planeta Pămînt. Reporterul e derutat, oamenii sînt acoperiți cu blănuri diferite — el nu știe că pentru acest efect au fost dezbrăcate felinele învelite inițial de mama natură cu blănuri cu adevărat naturale. Pămîntenii, observă din ce în ce mai intrigat reporterul, trudesesc și-și finisează cu mîgălă operele, fie că sînt clădiri, instalații, orașe, pentru ca odată cu finisarea pedantă a ultimilor detalii, să le distrugă pulverizîndu-le în eter. Sau, și mai grav, nasc copii, îi cresc în mod evident cu multă dragoste, îi învață să meargă, să citească, să

muncească, le dezvoltă gustul pentru dans, muzică, poezie, pentru jocul cu formulele abstracte, îi învață să zboare mai sus decît păsările și cînd «opera» e gata, tinerii cu trup și minte cultivată sînt trimiși pe cîmpul de luptă, la moarte. Concluzia raportului filmat dat de un extraterestru pare firească: «Pe planeta Pămînt nu-l viață rațională!» De altfel transmisia se întrerupe întrucît chiar reporterul e ucis de o rachetă lansată de pe Pămînt.

Un «Nod» acoperit de premii

Dacă Anastasiu a venit spre animație datorită temperamentului său artistic neastîmpărat, cu **Szilagyi Zoltan**, regizor de animație, aparținînd aceluiasi val tînăr, lucrurile s-au petrecut altfel: Szilagyi fiind un sobru, el a ridicat în fața acestui gen filmic cam «prea copilăros, jucăuș și cam nesperos» o mulțime de semne de întrebare. Abia înăuntrul studioului, și în timp, a avut revelația posibilităților nesperate pe care le deschide graficii, arta animației. După ce s-a antrenat și a scrutat cu atenție experiența predecesorilor, solicitat să-și încerce forțele în chip personal, Szilagyi a expus dintr-o răsufiare, elaborat farmaceutic dar exprimat laconic, subiectul filmului său de debut **Nodul gordian**, film ce avea să-l impună atenției, cîștigînd cinci premii internaționale. Prin originalitatea punctului de vedere lansat, prin

profunzimea și popularitatea acestui punct de vedere, prin valoarea limbajului grafic, debutul acestui tânăr dovedea siguranța unei opere de maturitate. Filmul confruntă două ipostaze: aceea a eroului vedetă care în aplauze, tale cu sabia nodul și a eroului anonim care, în tăcere și singurătate, dezleagă nodul. Dar asistența pare obișnuită cu clișeele, n-are răbdare să-l urmărească pe eroul autentic, ba îl huluiește și-l părăsește.

Combătând alegoric un clișeu, un dat, cu care ne obișnuisem de sute și sute de ani, și anume că Nodul Gordian trebuie tăiat, filmul combate șabloanele, soluțiile facile, eroii de paradă, elogiind deschizătorii de drumuri. Este vorba de găsirea unor chei inedite, în condiții de jertfă, pe care le găsim vieții, milioanele de eroi anonimi. Cel care vor profita de facerea minții și a minilor tale, pare să spună autorul, adeseori te înconjoară cu neîncredere, n-au răbdare să te urmărească. Nu te înțeleg. Nu te aplaudă. Din capul locului trebuie să știi și să-ți asumi acest risc și tocmai asta pune o aură faptei tale.

Profunzimea ideii, creativitatea ei, explică puternica impresie ce a lăsat-o filmul **Nodul Gordian** atât spectatorilor cât și criticii. Așa se explică de ce, cinci festivaluri internaționale, din țări diferite cu tradiții diferite, diferite ca formulă și ca preferințe, l-au premiat:

- Zagreb (Iugoslavia)
- Oberhausen (R.F.G.),
- Chicago (S.U.A.),
- Bilbao (Spania) și
- Espinho (Portugalia).

Prestigioase publicații de cultură europene îl vor aplauda:

«**Nodul Gordian** a fost poate filmul cel mai ascuțit și mai încărcat de mistere al Festivalului internațional de la Zagreb» se va consemna în «Positiv», nr. 235 din oct. 1980. Iar într-o altă revistă elvețiană, «Tribune de Genève» (5-6.VII.1980), criticul de film Bruno Edera va spune într-un articol în legătură cu **Nodul Gordian**:

«Festivalul ne-a rezervat o mare surpriză venită din România, filmul **Nodul Gordian** realizat într-o manieră superbă». Valoarea filmului va fi elogiată și în «Vecerni list» (Zagreb) sau «Construire» (Elveția). În momentul de față Szilagy, la fel de sobru, netulburat de succese, lucrează liniștit, cu răbdare și precizie la cel de al doilea film al său. În pitorescul atelier pe care și l-a înjghebat în podul studioului, a început pregătirile și pentru cel de al treilea film. Un

aparat de fotografiat instalat la fereastra atelierului, adică exact sub streșină, înregistrează minusculile modificări ale peisajului de la vara la primăvară, nu numai de la o zi la alta ci și de la o oră la alta. De ce? Deocamdată e secret.

Odată cu Szilagy și Anastasiu a debutat și **Aurel Alexi** cu filmul **Zmeul**. Un îndrăgostit de grafică și care pentru a profita de mișcare și-a desenat cu poftă eroii zburând în elan, în căderi. Dar prea îndrăgostit de grafică, temându-se că de dragul mișcării să nu aibă răgazul să desfășoare cu fast evantaiul de splendori de care grafica este în stare, a dat un pas înapoi. A și plecat din studio. Dar degeaba. Este contaminat. Nu se mai poate lipsi de mișcare. Glindește la un nou film.

Ultimele cuceriri și viitorii cuceriri

O întâmplare ne-a adus în grupul animatorilor microbiști și un alt tânăr grafician. La «Orizont», expunea regizorul Ion Truică iar în sala cea mică din subsol debutau patru tineri. Exponatele unuia te șocau. Erau pașnicele, domesticele, pitoreștile cișmele împodobite în fel și chip (Iarna) ca să nu înghețe. Și fiecare cișmea, nu știu de ce, avea ceva omenesc. Atrăsă de această însuflețire a cișmelelor desenate, l-am căutat și l-am cunoscut pe **Olimpiu Bandalac**. Este profesor de desen la Covasna. De atunci a făcut multe drumuri București-Covasna. Are capul plin de proiecte. Într-unul, interpretează modul diferit în care se apropie trei tineri de un ecorșeu. Unul «îi pipăie» măcelărește. Altul, cu brutalitate, îi pune chiar palma la ochi. Și ecorșeul tresare și suferă. Primul lucru pe care Bandalac dorește

să-l comunice prin filmul său, e apelul pentru respect față de om. «Fiți atenți, că și piatra e simțitoare, dar omul», pare să ne spună tânărul artist, al cărui portret ne amintește izbitor de Argezi când era tânăr. Și tinerii talentați și pasionați continuă să vină spre studio.

Un critic de la revista «Cinema» a văzut la Arad un film al unui amator și s-a grăbit să-l semnaleze. Cunoșcându-l pe tânărul ce vrea să pară mai în vîrstă (și-a lăsat mustață), nu găsești nimic în figura sau ținuta lui care să aducă a «artist». Se numește **Emanuel Teț**. După ce vezi ce a făcut, îți vine să te scuzi de o mie de ori că nu ți-ai dat seama de la prima vedere cât de profund glindește, cât este de înzestrat. Condițiile precare de care a dispus la realizarea filmului său de amator, le-a convertit în valori și, cu imaginație, a stors tot ce se putea din modesta peliculă pe 8 mm. Pe filmul în culori a desenat cu lupa, a desenat și înaripat sentimentele și gândurile care zboară de la un erou la altul. Și natura e părtașă, și soarele se dă peste cap cînd oamenii tineri aleargă unul spre altul.

Dar spre valul tînr din animație vin și sculptorii, chiar și cei în sticlă. E cazul lui Popovici, asistent la dizain la Institutul «N. Gligorescu». După un curs de animație însoțit de proiecții semnificative, secția de grafică a Institutului «Ion Andreescu» el a decis să facă practica în producție la studioul «Animafilm» cu care prilește să-și realizeze primele microfilme.

M-am oprit doar asupra câtorva nume din noul val al animației românești. Un val tînr, neprevăzut, surprinzător și plin de speranțe pentru noi.

Lucia OLTEANU



Despre neonazism,
în cheie simbolică
(Să nu uităm!)
de Olimp Vărășteanu



Mireasa din tren
de D.R. Popescu
și Lucian Bratu.
Cu Aurora Leonte
și Gheorghe Visu

De 24 de ori pe secundă adevăr

Cinematograful n-a apărut ca artă. A apărut ca instrument de cercetare a vieții — bioscop i-au spus la început, de la grecescul «bios» = viață. Fiziologul Marey și-a folosit rudimentara cameră ca să fixeze cu ea mișcările unui cal în galop și să le studieze. Psihologul Gand demonstra studenților cum dintr-un desen și două discuri rotite se creează senzația mișcării: un copil jucându-se cu mingea. Iluzie bazată pe proprietatea ochiului de a reține imaginea încă un timp după ce dispare și a o înălțui cu următoarea într-un montaj sui generis ce realizează continuitatea. Mișcarea, adică viața. Scamatorie de bilci și instrument de studiu, paradoxală împerechere din care s-a născut la începutul secolului «odrasla mașinii și a idealului uman» (Canudo). Strania lui geneză explică oscilările cinematografului între cele două tendințe opuse: fotografierea vieții tale quale (aparatură-ochi al lui Dziga Vertov, aparatul-mărturie al ciné-vérité-ului sau microscop, cum îl numește Rossellini) și, pe de altă parte, cinematograful ca vis, ca evadare («eu îmi inventez realitatea» — spune Melville.)



istoria tezaurizează doar operele

viabile, deschizătoare de drumuri, și în sensul poetice «felii de viață» a lui Feuillade, anticipând spectacolul străzii neorealist sau noul val — mar elitar — ca și orgolioasele «adevăruri furate» de camera ascunsă, dar și simfonile vizuale ale doamnei Dul-

lac, ori fastuoasele labirinte spirituale ale lui Resnais, coșmarele felliniane sau radiografiile lui Bergman sau Antonioni. Lumea întreagă și eul hărțuit de neliniști; social și psihologic, istoric sau eveniment la zi, nimic din ceea ce e mărturie a exis-

tenței umane nu poate fi ocolit de cinematograful «adevăr de 24 de ori pe secundă» cum îl consideră Godard. Autor la care ficțiunea se înălță firească cu documentul realității, reportajul politic sau colajul de actualitate inserat nu numai ca ambianță, ci ca argument al ficțiunii, într-o imagine unică, reprezentând însăși esența mozaicelor noastre vieți moderne.

Realități de gradul doi

Pentru Godard, obsedat de cinema, ca și de realitate, până la ștergerea granițelor dintre ele, elementul specific filmului, montajul, nu mai e o atracție spectaculoasă, ci o «bătăie de inimă», fluxul imaginilor «a bout de souffle» sugerează concret pulsul fizic al existenței nu numai în sensul figurat. Inserarea unor secvențe filmate pe străzile Parisului sau a reclamelor folosite nu numai ca decor, în cadrul poveștii reconstituite, se face firească o respirație, faptul cotidian și documentul social fiind nu numai punctul de pornire, faptul inspirator, ca pentru majoritatea cinedocumentelor italiene de astăzi, ci însăși structura unor filme ca *A-și trăi viața* sau *Femeia măritată*. La francezi, poate mai mult decât la alți regizori moderni, simbioza aceasta a dat filme care, chiar dacă nu de valoarea operelor de mare anvergură, rămân documente artistice vii, inimitabile, ale unui moment din societatea franceză contemporană. În savanta căutare a realității prin intermediul artei nu numai povestea și decorul, nu numai interpretarea, dar și priza directă — durata uneori reală a secvențelor filmate pe viu, cu alternanța lor de timpi tari sau slabi, ca și comentariul muzical sau montajul dau suflul și sufletul filmelor godardiene. Așa cum neorealismul clasic atinsese prin Rossellini, Visconti, De Sica maximum de «rentabilizare» artistică a metodei, neorealismul modern ajunge prin Antonioni ori prin Godard sau Truffaut la o expresie firească, la o noutate a limbajului capabilă să sugereze alte drumuri, deschideri stilistice în cinematograful contemporan. Chiar și în ficțiuni trăznite de genul lui *Pierrot le fou*, Godard pleacă de la un story — pretext mai mult stimulent de imaginație, întrucât lasă o marjă mare pentru improvizație, către o desfășurare aleatorie a ficțiunii, încercând tiparul inițial se mai poate recunoaște. Într-un reportaj al unor accidente, cum e singerosul *Week-end* — aglomerarea de catastrofe în stil grand guignol, creează tocmai prin strania înălțare de imagini reale, ambuteiaje de stradă și coșmare de accidente în agonie, senzația unei realități totale — interioare și exterioare. Senzația traversării firești, fără vechile avertismente prin fonduri sau supraimpresiuni a pragurilor, altădată atit

de net separate, între starea de veghe și cea de visare, între conștient și subconștient. Buñuel la începuturile sale, ulterior Bergman ori Resnais sau Robbe-Grillet, deschid sau redeschid ecluze ale realității psihice, ale psiho-realității s-o numim, care dau astăzi o altă accepție termenului de realism cinematografic.

Pare o îndepărtare de la tema articolului: raportul ficțiune-document, dar mi se pare utilă discutarea și dintr-un alt unghi decât cel obișnuit de cercetare sociologică, a căilor pe care filmul poate ajunge și la alte adevăruri decât cele strict inserate ca decor pentru poveste. Realități psihologice de gradul doi, le-aș numi, iar studiul lor presupune, pe lângă o cunoaștere a metodelor moderne de analiză și găsirea unui limbaj artistic adecvat de exprimare. Cineastul concurează psihianalistul, în căutarea realității cât mai deplin aduse pe ecran.

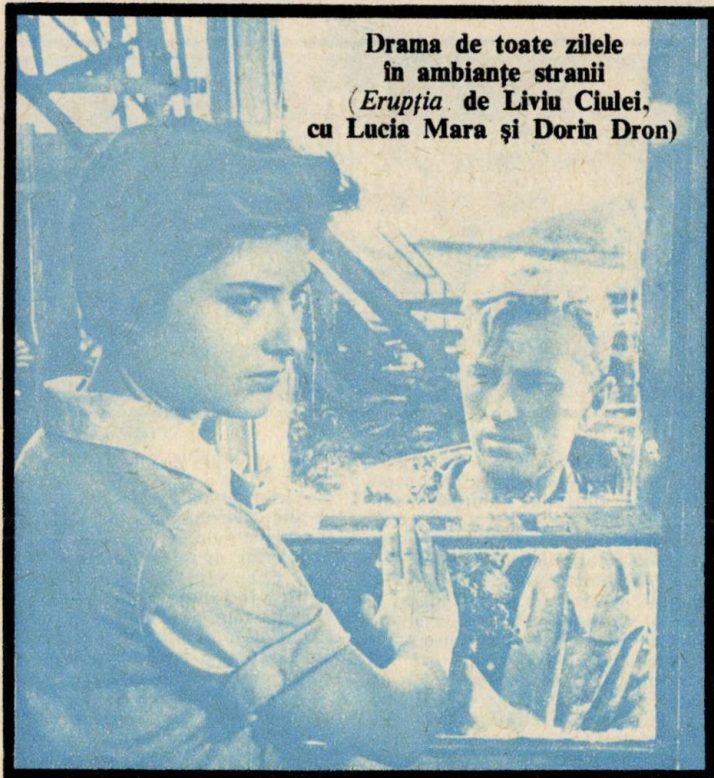
Reportajul — cal troian

Pare de neînțeles cum cel mai răspândit curent cinematografic postbelic, prin capodoperele sale difuzate la noi la scurt timp după premiera lor internațională — neorealismul italian — a fost și cel mai puțin fructificat de cineasții români. Oare o neaderență temperamentală sau condiții neprielnice de afirmare

a stilului-cronică, a faptului divers, a personajelor de toate zilele sau a conflictelor aparent banale — să-i fi ținut departe pe scenariști și regizorii deceniilor 5-6 de zonele artistice de influență? Sau mai degrabă faptul că la începuturile sale cinematograful nostru a apelat mai des la dramaturgia teatrală și la condeiele scriitoricești formate la școala epicului clasic, a narațiunii construită după vechi canoane, explică întârzierea preluării sau fructificării formulei neorealiste. Interesant e că elementele acestei poezii moderne au pătruns în cinematograful românesc mai ales pe calea unor regizori care s-au format la școala filmului documentar, cum a fost Paul Călinescu, Mircea Săucan, Savel Stîpopul, Andrei Blaier, Virgil Calotescu și a citorva condeie de scriitori-reporteri, mai apropiați ca dinamică și spontaneitate, firească, de cronică în imagini decât de prețiosul eșafodaj al construcțiilor teatral-narative. Unor scenariști ca Titus Popovici, Ioan Grigorescu, Francisc Munteanu, Dumitru Carabăș, Nicolae Tic, Constantin Stoiciu, Radu Cosașu le datorăm un fel de «revoluție a realului», o pătrundere mai ofensivă a vieții în schemele ficțiunii cinematografice prea adese minate de convenții și stereotipii.

O încercare de greță a noului stil documentar pe trunchiul vechii intrigă, cu sabotaje și personaje operetistice, a fost *Răsună valea*, re-

Drama de toate zilele în ambianțe stranii (*Erupția* de Liviu Ciulei, cu Lucia Mara și Dorin Dron)



Filmul de actualitate, între document și ficțiune

Un campion
al firescului:
Ștefan Ciobotărașu
în *Așteptarea*
de Șerban Creangă



Între
neorealism și stilul reportericesc,
între ciné-vérité și influențele
noului val,
cinematograful românesc
își caută drumul
spre un realism specific

zultată din ambiția lui Paul Călinescu de a filma subiectul convențional în ambianța naturală a șantierului, cu o figuratie autentică, surprinsă în timpul muncii și nu mimind fotografic, «procesul». Dar atmosfera însuflețită de construcție, vibrația ei sinceră, autenticitatea acestui cadru uman, scotea și mai tare în evidență artificialitatea schemei dramatice, convenția scenică, cu tipuri de operetă, când idealizate, când caricaturizate, cu optimismul lor naiv, de final estradistic. Filmarea directă în decor natural a însemnat calul troian introdus în cetatea ficțiunii, care treptat a surpat (din pă-

cate) nu definitiv, convenția scenografică, falsul epic, artificialul interpretării și al dialogului. Pentru că — se știe — problema vitală a cinematografului românesc a fost — încă de la prima sa reconstituire, pe baza unor documente istorice, **Războiul pentru independență** — lupta cu cealaltă tendință, idilică, de tablou vibrant cu eroi auriți de legendă, falnici dorobanți cu cușma pe-o ureche, tendință de care nu scapă nici astăzi unele pelicule pe teme istorice sau contemporane. Între cei doi poli: nevoia de real pe de o parte, de mărturie a vieții și idealizarea pe de altă parte, poetizarea

excesivă, baladesc-idilică sau liric-euforică, filmul românesc își croiește cu dificultate drumul său, prelund ori refuzând influențe autohtone sau străine, recurgând — dar cel mai ades ignorând —, propriul tezaur de arte. Neorealismul italian, creator asimilat, ar fi fost doar una din experiențele artistice mai la îndemână care, poate, ar fi scutit filmul nostru de multe rătăcirii, descoperiri trzii de continente, revoluții estetice demult parcurse de alții. Dar, chiar dacă ne valorificăm mai creator propria experiență, fără să mai pornim de fiecare dată de la zero, și tot am fi ajuns la o cotă a realismului mai ridicată. Dar, revenind la pătrunderea tot mai energică a vieții de toate zilele, a faptului cotidian în perimetrul ecranului, indiferent de forma ori formula adoptată — să descifrăm cîteva din etapele lungului drum de la adevăr la ficțiune, spre documentul în sens mai larg, nu numai ca înserare imediată în cadrul povestirii sau ca pretext al ei, ci ca mărturie a unui timp și a unei realități contemporane.

Tipologia-adevăr

În cîteva dintre realizările mai importante ale epocii, cum au fost **Erupția** al lui Liviu Ciulei, **Poveste sentimentală** al lui Iulian Mihu, **Diminețile...** lui Blaier, apare foarte evident divorțul dintre exteriorile coplesitoare ca senzație de viață (sondele în erupție și vulcanii noroioși de la Berca, delta cu satul înțunecat de prejudecăți și ignoranță, șantierul fremătînd de energie tinerească) și interiorile concepute pe principiul «se non e vero... «dă bine» în cadru. Foarte încet se debarasează scenografia de acel «frumos ca-n filme», nu chiar cu telefoanele albe ale Hollywoodului de altădată (deși pe ici pe colo cîte-n răutăcios adolescent le mai sugerează), dar cu interioare somptuoase, vrînd să demonstreze un confort sporit și cînd e cazul și cînd nu e cazul, cînd condiția socială a personajului n-o mai justifică. Chiar și unele filme cu un grad mai mare de autenticitate a relațiilor dramatice rămîn tributare acestei poleiri scenografice, acestei artificialități care a dus de atîtea ori la fals și convenționalitate în însăși povestea, o dată cu decorul.

Dacă surprinderea reportericească a ambiantelor, autenticitatea cadrului de muncă filmat pe viu a dat cîteva momente remarcabile cinematografului nostru — dacă n-ar fi să adăugăm decît cîteva titluri din ultimul deceniu (**Explozia**, **Zile fierbinti**, **Filip cel bun sau Mere roșii**) — iată că un alt «cal troian» apare la orizont, periclitînd altă suită de falsuri autohtone: omul de la fața

Filmul de actualitate, între document și ficțiune

locului. Figurantul — un neprofesionist oarecare distribuit în roluri secundare sau importante, pe baza unei corespondențe tipologice cu personajul. Așa cum regizori ca Rossellini, Visconti, De Sica încercaseră să înlocuiască, în câteva rînduri actori profesioniști cu pescari din Sicilia ori cu șomeri — «hoți de biciclete», tineri creatori români căutau să preia — teoretic sau în filmele lor — câteva din aceste sugestii. Un regizor ca Iulian Mihu — unul din cei mai consecvenți în promovarea neprofesioniștilor — a început cu figurația satului din deltă introdusă în **Poveste sentimentală**, obținînd o mare expresivitate în planul doi, a înregistrat cîteva reușite parțiale cu **Felix și Otilia** (bătrînii halucinanți din roluri secundare), trecînd prin **Marele singuratic** pentru a ajunge la succesele din **Lumina palidă a durerii**, cu partituri principale încredințate unor neprofesioniști care aduc momente de autenticitate poetică rar întâlnită în peisajul autohton.

Doar că acestea sînt reușite rare, succese parțiale întrucît, pe lîngă o muncă asiduă a regizorului cu interpretii, se mai cere în acest domeniu și un ansamblu de factori favorabili: o partitură care să se potrivească — mînușă — neprofesionistului (cum s-a întîmplat în cazul filmului lui Timotei Ursu, **Sepembrie, cu tîna Andra Onesa**), apoi o simplificare a story-ului, astfel încît actorul neprofesionist să poată face față relațiilor cu ceilalți actori, profesioniști, pînă la stilul imaginii și al coloanei sonore care să nu distoneze cu firescul interpretării începătorului adus în prim-plan.

«Ciné», dar mai ales «vérité»

Condiții optime pentru dezvoltarea jocului «alb» al neprofesioniștilor a creat cu succes Dinu Tănase celor doi protagoniști ai **Mijlocășului la deschidere**, Stefan Maitec și Sorina Stănculescu. Regizorul a obținut o spontaneitate cuceritoare a jocului și replicilor, printr-o orchestrare atentă a tuturor factorilor ce compun imaginea, de la interloarele ce dau impresia că sînt realmente locuite (filmate așa cum au fost închiriate și nu spectaculos amenajate — casa «mijlocășului», de pildă) pînă la spațiul de improvizație pe care regizorul l-a lăsat interpretilor, ca și grija operatorului de a da imaginii un aer de naturalețe, o ușoară neglijență chiar. O altă strălucită dovadă a efortului prin care un regizor poate omogeniza — în sensul cel mai bun al cuvîntului — jocul profesioniștilor și al neprofesioniștilor este **O lacrimă de față** al lui Iosif Demian. Aici cu greu deose-

bești echipa de filmare condusă de un operator — angajat al televiziunii care-și joacă cu naturalețe profesia din viață — de jocul firesc, compus cu multă profesionalitate de actori cunoscuți, dar nu foarte cunoscuți (pentru a fi ușor recunoscuți). Omogenizarea a fost rezultatul unei minuțioase pregătiri. Regizorul Iosif Demian — strălucit operator ca primă profesie, deci analist al fizionomiilor, cercetător cu aparatul — și-a concentrat toată atenția către pasionantul studiu de caractere, realizînd un dinamic reportaj al interiorului omenesc, al uluitoarei sale complexități (de la duplicitate și lașitate la șantaj sentimental sau cabotinism — steno-grama trăirilor omenesci pare completă.) Și aceasta datorită unei bune pregătiri înaintea filmării (spontaneitatea e cea mai dificilă organizare, se știe doar) și nu doar prin metoda expresiilor furate cu camera ascunsă. Pentru că — așa cum amintea Antonioni, marele cercetător al neprevăzutului, alchimistul modernelor aliaje interioare: — «nu e suficient să te amesteci cu aparatul în mulțime. E nevoie pentru a-l ghida, de o altitudine. De o idee. Căci altfel aparatul rămîne inert». Or, scopul cinematografului e tocmai descrierea mișcării interioare a pasionantei dinamici parcursă de sufletul omenesc. Alăturarea filmului nostru de ciné-vérité — alăturare pe care au făcut-o mulți critici, mi se pare valabilă numai din punct de vedere al rezultatelor, nu și al me-

todei folosite. Pentru că metoda e cea a cinematografului-analiză, și nu a cinematografului-instantaneu; e metoda realismului obținut printr-o folosire a mijloacelor doar aparent reportericești — camera de televiziune adusă în cadru devine un personaj al anchetei, un mijloc al investigației, și nu un scop, o formulă a filmului în film. Aparatul e aici obiect de cercetare a mișcării gîndului, așa cum odinioară camera fiziologului studia mișcările calului în galop. Psihologul e în **O lacrimă de față** anchetatorul care, la rîndu-i, e studiat și el de către regizorul-psiholog. Mi se pare că prin acest fals ciné-vérité, filmul românesc atinge din punct de vedere al adevărurilor interioare, al dezvoltării mecanismelor ca: teamă, lașitate, minciună, suspiciune, șantaj, superficialitate, duplicitate sau complicitate, o cotă maximă de psiho-realism. Un documentar senzational care nu reprezintă doar o colecție de curiozități, anomalii sau cazuri clinice ca în alte filme-sondaj, ci o suită de adevăruri individuale și totodată colective. Particulare dar și de interes general. De aici și succesul filmului nostru la foarte multe categorii de spectatori. Care, indiferent de pregătirea lor, sînt sensibili la ceea ce înseamnă adevăr psihologic — adică la un capitol destul de deficitar în cinematograful autohton. Filmul lui Demian devine — sperăm — un reper stimulator și pentru alți regizori dornici să sco-

O mare expresivitate
a planului doi:
Poveste sentimentală
de Iulian Mihu



**Faptul de viață
în condiții speciale:
Cerul începe
la etajul III
de Francisc Munteanu,
de Silviu Stănculescu**



tocească mai în profunzime dificultățile mecanisme interioare. Realități de planul doi, cum le numisem înainte.

Dramaturgie în stil nou

Vorbeam, o dată cu apariția în cinematografia noastră a unor condeie scenaristice formate la școala gazetărească, de un început al de-dramatizării subiectului de film. Sau, cum bine preciza un scenarist de profesie, de un **alt fel de dramaturgie**, alt mod de a concepe pe ecran conflictul, construcția, tensiunea momentelor, mesajul, dialogurile, semnificațiile imaginii, structura personajelor ori simbolistica filmică. Chiar dacă n-au dus atunci la rezultate spectaculoase (pentru că nici regizorii, nici interpreții sau operatorii nu aveau la acea vreme experiența unui asemenea tip de cinema mai modern, să-i zicem), merită consemnată strădania unor autori de a apropia subiectele de formula «ca-n viață, nu ca la cinema». Citeva exemple: dacă prima experiență a lui Radu Cossașu și a lui Nicolae Tic, **Cinci oameni la**

drum fusese un eșec — și aceasta nu datorită formulei tip reportaj ce însoțește pe șantier o echipă de tineri constructori, ci din cauza prejudecăților vremii la care s-au supus finalmente chiar și aceste proaspete condeie, următoarea contribuție scenaristică a lui Radu Cossașu (și următoarele ale lui Tic, cu alți regizori) a dus la rezultate interesante. De amintit **Un film cu o fată fermecătoare**, neînțeles la vremea lui (ca și **Meandrele** lui Săucan), film care impunea, cu strălucită vigoare în cinematograful modern românesc, portretul psihologic. Portret continuat, ulterior, în alt mediu social, și într-un registru de data aceasta nu ironic, ci meditativ-liric de către Șerban Creangă cu **Așteptarea** (film în care nu tineretea neliniștită, aflată într-un moment de criză era adusă în prim-plan, ci senectutea, cu echilibrul împlinirii ei, resemnată cu ieșirea din scena vieții). Două filme-portret originale, în care doi actori excelenți: Margareta Pislaru — «fermecătoarea» și Ștefan Ciobotărașu (Nea Fane) înscriu momente de mare subtilitate analitică, aproape unice în contextul cinematografic al epocii. Și nu numai al ei. Celălalt scenarist-gazetar, Nicolae

Tic își găsește în persoana regizorului Mircea Drăgan un colaborator pe un teren tematic generos: istoria clasei muncitoare. Și pe o formulă dramaturgică și ea oarecum inedită la noi: portretul colectiv, personajul-masă. În **Lupeni '29** și în **Golgota**, documentul istoric își află o reconstituire sobră, în care autorii se retrag parcă în spatele evenimentelor, pentru a le lăsa să apară în tot dramatismul, patetismul lor. Limbajul cinematografic e simplu și direct, ficțiunea slujește documentul și nu invers, ca în alte filme istorice. Stilul interpretării e și el de un realism aproape cotidian, în ciuda situațiilor patetice și aceasta datorită unor actori de mare clasă, la care firescul este atu-ul principal al talentului: Ștefan Ciobotărașu și Draga Olteanu.

Un alt scenarist-gazetar

Un alt scenarist-gazetar, Ioan Grigorescu, oferă **Exploziei** un punct de plecare real, un accident petrecut cîndva. Interpretînd un alt document al contemporaneității, Horia Pătrașcu a prilejuit prin

Filmul de actualitate, între document și ficțiune

nuvela sa strălucitul film al lui Lucian Pintilie, **Reconstituirea**. Întâmplarea e aici foarte strînsă în timp și în spațiu, după formula clasică. Modern e însă caruselul întîmplărilor, rețeaua încălțită de relații absurde în care sînt implicate victimele noii fatalități, pe nume constrîngere, bunul plac al anchetatorilor, tembelismul celor ce reconstituie un accident pentru a-l aduce la patul procustian al «pilduitorului», al moralismului dogmatic. Regizorul conduce jocul absurd cu aparentă nonșalanță, detașare, montînd caleidoscopice imagini disparate, neutre: chipul de la televizor al unei copile cu o expresie rătăcită, ori, dimpotrivă, concentrarea numai pe muzică a fetei cu tranzistorul, bătrîna ce-și caută gîștele, somnolența anchetatorului — atomi umani ce par a se roti haotic într-o mișcare dezordonată, browniană. O partitură dramatică «pulverizată» căreia regizorul îi găsește un stil al tratării, o construcție cu totul insolită în ansamblul filmelor românești. Există o profundă legitate a acestor aparente disparități, o structurare și o strîctă determinare a lor care le conduce spre deznodămîntul inexorabil. Nici un detaliu fără funcționalitate; semnificat și semnificat, parte și întreg,

accidental și necesar, absurd și logic, grotesc ori tragic — antinomii cunoscute devin elemente complementare ale unui singur conglomerat, unic și contradictoriu: sufletul omenesc.

Neorealismul în impas?

Procesul dedramatizării, al înnoirii schemei convenționale, e altfel înțeles în filmele lui Francisc Munteanu, aplecat către genul schiță ori reportaj epic (**Soldați fără uniformă, La patru pași..., Cerul începe de etajul III**) în care faptul de viață în condiții speciale: — războiul — capătă o anvergură deosebită, și o cu totul altă accepție o dă partiturilor sale dramatice — reportaje ale unei realități cotidiene — un scenarist de talia lui Constantin Stoiciu. La el notația psihologică deși fugară, nu e sumară. Detaliul de viață capătă o mare sugestivitate (în **Filip cel bun** sau în mai vechea realizare **Diminețile unui băiat cuminte**) nu datorită proiectării în situații extreme, ci în situațiile cele mai obișnuite ale existenței. În ultimul său film, **E atît de aproape fericirea**, apare însă un impas al

formulei — să-i zicem neorealiste, deși termenul nu i se mai potrivește decît în mică măsură. E vorba de o dramaturgie în cercuri concentrice, pulverizată, care-și disimulează sensurile moralizatoare într-un fel de plutire printre situații, probleme, caractere. Aici lipsa de atitudine mai concretă a dramaturgului, efasarea sa, din oroare față de discursiv, de ostentație, au făcut ca filmul să capete un aer de superficialitate, de rătăcire în derivă. Impasul apare și la un regizor ca Andrei Blaier, dorind să-și scrie singur scenariul. În **Trep-te pe cer**, partea excelentă de reportaj al muncii unor liniori se rarefiă ca sensuri și adevăr psihologic, atunci cînd se încropesc în grabă niște relații sentimentale convenționale, un pseudo-conflict de producție și de familie, rezolvat și el după tipicuri. Aici intervine lipsa de experiență dramaturgică a regizorului și mai puțin tentativa unei noi construcții, dedramatizări (în stil neo-realist sau neo-neorealist), formulă care nu poate asigura consistența unui film contemporan decît printr-o observație aprofundată și bine argumentată psihologic. Un impas al dramaturgiei care se ferește de

Ficțiunea, în haine reportericești
(*Explozia* de Mircea Drăgan,
cu Draga Olteanu-Matei
și Colea Răutu)



Filmul de actualitate, între document și ficțiune

sensuri prea ostentativ-moralizatoare și-și pulverizează notația în observații fugare și superficiale, au mai dovedit la vremea lor și alte filme. Ne vom opri însă la ceea ce e realmente mai nou și original în această strădanie de a scoate din conformism vechiul story cinematografic și a-l apropia de o desfășurare mai spontană, aleatorie cu un final mai deschis și cu un mesaj implicat în chiar structura imaginii. E vorba de încercarea pe care o face Mircea Daneliuc cu formula dramaturgic-regizorală din **Proba de microfon** și **Croaziera** sau de Ada Pistiner cu **Stop cadru la masă** și de Iosif Demian cu **O lacrimă de fată** (la ultimele două, propunerile de înnoire pornesc dinspre regie spre scenariu, și nu invers și par rezultate din presiunea realului asupra rigorilor artistice). Presiune începută, cum aminteam, dintr-un fel de ofensivă a ambianțelor naturale asupra celorlalte compartimente (personaj, intrigă, conflict, construcție și terminând cu elementele de specific cinematografic, cum ar fi coloana sonoră și montajul). Astăzi, această ofensivă mi se pare că a fost declansată de concurența stimulativă

a televiziunii, pentru că o seamă de regizori din noua generație ca Timotei Ursu, Șerban Creangă, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Stere Gulea, Tudor Mărăscu, Ada Pistiner, Iosif Demian, Nicolae Mărgineanu sînt direct sau indirect influențați de tipul cinematografului «documentar», cultivat pe micul ecran. Mai restrîns ca unghi dramatic (majoritatea acestor pelicule sînt drame intime, dar cu răsunset social și mizînd pe conflicte interioare, interesante), aceste filme aduc în prim-plan o serie de personaje care se confruntă cu mediul în conflictele imediate, ale profesiei practicate: un medic care nu-și poate face meseria în liniște și onest, din cauza unui șef abuziv; un inginer ce spune lucrurilor pe nume și e îndepărtat, ca incomod; un operator de televiziune ce se îndrăgostește exact de modelul «reprobabil»; un bărbat între două vîrste, părăsindu-și familia de dragul unei puștoaice teribiliste. Subiecte fără mari pretenții sînt tratate însă regizoral într-un registru cu deschideri stilistice mult mai ambițioase. E un drum, nu știu dacă singurul în acest moment, dar un drum care apropie filmele noastre de

o metodă mai modernă de investigație realistă. Pornind de aici, căutările artistice devin mai febrile și cinematograful românesc începe să-și cucească un profil al său, nu atât tematic cît stilistic. Un fel de «dezechet» al subiectelor și al tratării lor mai neconvenționale, un stil al imediatului și sincerității în ton și expresie, se face resimțit cu tot mai multă vigoare. Din păcate, încă grosul producției filmelor de actualitate urmează tiparele, vechile canoane. Important e însă că breșa a fost făcută. Calul troian al noului cinema, al verității autohton și-a făcut intrarea și în Buftwood. Ce urmează, sperăm să nu se lase mult așteptat. Inserția vieții ca document în cinematograful românesc de ficțiune se tot face de vreo trei decenii încoace. Dar numai ultimul deceniu artistic și-a spus un cuvînt mai hotărîtor. Să-l considerăm ca pe o dovadă de luciditate și de asumare a vieții «așa cum e», și a cinematografului, așa cum trebuie să fie. Ca o poartă deschisă spre realitate.

Alice MĂNOIU



9 portrete subiective

Insertia vieții,
ca document
în filmul
românesc
de ficțiune,
a început
cu trei decenii
în urmă.

Cuvîntul hotărîtor
s-a rostit însă
abia în ultimul
deceniu,
o dată
cu apropierea,
nu doar
cantitativă
ci și calitativă
a realizatorilor,
de această
modalitate
cinematografică
născută
dintr-o
nouă înțelegere
a relației:
Viață — Artă

Andrei Blaier: Un neorealism



Nu știu dacă sub semnul unei întâlniri teoretice, de principii, și-a început cariera sa neorealistă Andrei Blaier. Dar sigur vocea și temperamentul lui l-au apropiat, încă de la debut, de marele curent umanist post-belic care-și făcea din faptul divers, din eroii de toate zilele, din ciocnirile mărunte, nespectaculoase o etică și o estetică fertil-creatoare. Mînea (după scenariul lui Francisc Munteanu, reporter ca formație, deci comentator al cotidianului) stătea sub semnul aplecării spre universul copilăriei traumatizate (nu de război, ca în *Sciuscia*, ci de o infirmitate). Alternarea contrapunctică a secvențelor filmate direct pe stadion unde se visează jucînd, bolnavul, cu scenele de «documentar interior» — puștlu pe patul de suferință, încercînd să evadeze din condiția prezentă într-o altă realitate, visată — îl plasau pe regizorul nostru de la început alături de temele obișnuite, tratate în stilul «neorealist». Contrapunctul între exterioarele străzii de provincie din *Ilustrate cu flori*

casa Elizei Petrăchescu, închizînd, ca o cortină, perspectiva asupra înțiplărilor dubioase din încăperea: prosopul și cana de apă din care-i toarnă casnic țărancă să se spele bărbatul obosit din *Legenda*, dornic de un trai mai tihnît — toate răs-pund nu numai unei nevoi de autenticitate, dar conduc spre înțelegerea dramei unui personaj, spre semnificația întregului film. O unghiulatie citeodată puternică (racourçi-uri, planjeuri) e folosită de regizor în același scop — de comentariu realist al mediului (trivial în cazul *Ilustratelor...*) creînd o senzație de apăsare, strivire, în locuința ca o carcă plină de cărți prăfuite, cu un scaun rotitor tronînd în mijloc — locuința prietenului lui Vive din *Diminețile...* rămas prizonierul propriei comodități, imposibilității de a «o lua din loc». Dimpotrivă, în *Trepte pe cer*, intenția filmării de jos în sus e cea de sugerare a depășirii sentimentului de frică, ridicare a tî-nărului linilor deasupra condiției lui de începător în meserie și în viață: șantierul văzut de sus, de la înălțimea lui «morală», e înregistrat în *Diminețile...* din unghiul sudor-

Expresionism
ușor caricatural
altoit pe tulpina
neorealismului clasic:
*Ilustrate
cu flori de cîmp
de Andrei Blaier,
cu Eliza Petrăchescu
și Carmen Galin*



de cîmp, străzi filmate cu agitația lor pestrîă, cu alaiul lor de nuntă, într-o înlăntuire de «instantanee» grotești, făceau și mai patetic, prin contrast, cadrul interior în care se va consuma drama inocenței. Filmări directe, fără preocupări de unghiulație și lumină, constituie farmecul scenelor de șantier din *Legenda* sau *Diminețile unui băiat cuminte*. O grijă — dar nu calofilă — dovedește regizorul față de compunerea cadrului, în interioare, cu o multitudine de detalii realiste, mărînd autenticitatea relațiilor desăsurate în aceste interioare: ceasul deșteptător din locuința fetei care petrece o noapte cu noul venit pe șantier; perdeluțele de dantelă din

lui ce are ambiția să-și scrie numele pe fiecare țevă dată în lucru. Colaborarea lui Andrei Blaier cu un scriitor de o mare vocație a contemporaneității, Constantin Stoiciu, i-a asigurat regizorului cele mai certe reușite pe acest drum. Cînd și-a încercat singur puterile, ca scenarist, stilul său a avut de suferit, în *Trepte pe cer*, o scădere a expresivității ducînd la o superficială investigație psihologică. Filmul marchează im-pasul unui neorealism diminuat ca semnificație, neadecvat tipului de narațiune ușor melodramatică, convențională, concepută de autor. *Ilustrate cu flori de cîmp* altoia pe tulpina clasicului neorealism un expresionism ușor caricatural ce în-treținea un patetism cam desuet.

Sertarul cu fișe

Filmul de actualitate între 1950 și 1981

1950

RĂSUNĂ VALEA

R: Paul Călinescu; Sc: Mircea Ștefănescu; I: Wilfried Ott; Dc: Ștefan Norris; M: Paul Constantinescu; Ion Vasilescu; Cu: Marcel Angheliescu, Geo Barton, Radu Beligan, Angela Chiuaru, Puiu Dumitrescu, Marcel Enescu, Eugenia Popovici.

Prima pagină a filmului de actualitate de după 1948. Inspirat dintr-un fapt real — construirea, prin muncă voluntară a liniei ferate Bumbesti-Livezeni — el împletește realitatea cu ficțiunea, viața brigadierilor și jocul actorilor în una și aceeași acțiune. O experiență unică din care s-a născut un film cald despre fascinația începutului, despre pasiunea și forța tinereții, despre o epocă și trăirile ei. Un film-document.

1951

ÎN SAT LA NOI

R: Jean Georgescu, Victor Iliu; I: Wilfried Ott; Dc: Ștefan Norris; M: Ion Dumitrescu; Cu: Constantin Ramadan, George Manu, Nucu Păunescu, Nana Ianculescu, Aurel Ghițescu, Liviu Ciulei, Andrei Cordărea.

Primul film dedicat colectivizării agriculturii. Conflicte puternice, narațiune dramatică, patosul epocii, plus inevitabila ciocnire dintre vechi și nou. Un film reprezentativ pentru momentul respectiv.

1954

BRIGADA LUI IONUȚ

R: Jean Mihail; Sc: Mihail Leonard; I: Ion Cosma; Dc: Giulio Tincu; Natliu Goldeanu; M: Ion Dumitrescu, Ion Vasilescu, Vasile Popovici, Gherase Dendrinu; Cu: Emanoil Petrut, Gheorghe Cîmpeanu, Ion Ciprian, Ion Enache, Vasile Huzum, Nelly Coman, Jules Cazaban, Emil Liptac.

Prima incursiune într-un univers până atunci neexplorat de filmul de ficțiune: minerii. Miza: Un act de sabotaj și lupta pentru demascarea lui

VIATA ÎNVINȚE

Sc: Aurel Baranga; I: Jiri Bronec, Ion Cosma, Ovidiu Gologan; Dc: Boh Kulik; M: Theodor Rogalski; Cu: George Vrăca, Irina Răchiteanu-Sirianu, V. Valentinianu, Gheorghe Ciprian, A. Pop Martian, Romulus Neacșu, Gratiela Huțanu, Mircea Brok, Forj Etterle, Ion Henter, Ion Lucian.

Sub semnul aceluiași patos specific epocii, despre lupta îndrăjită pentru înfrângerea noului industrial dășă de eroi intens-pozitivi împotriva dușmanilor vieții noi. Intens-negativi.

Lucian Bratu: Un precursor



O pagină de realism psihologic: Un film cu o față fermecătoare de Lucian Bratu, cu Margareta Pislaru și Ștefa Iordache

Virgil Calotescu: Dinamismul unei anchete



Pentru Calotescu drumul spre «ficțiunea realistă» a fost ceva mai simplu, pentru că el a trecut printr-o fructuoasă experiență de cinema documentar.

Regizorul n-a făcut un efort să filmeze direct, la sonda în erupție, cu două aparate deodată ca să capteze cât mai firesc, exact — cum făcea în filmul documentar — jetul de viață și de petrol. Nici să-și aleagă sondorii-interpreți foarte aproape de tipologiile pe care le întâlneau de obicei, în mediile cunoscute și filmate, și să-i aducă pe actori, într-un efort de simplitate (dar nu inexpressivitate) alături de figuranții locali. Avea, ce e drept, și un model strălucit, Erupția lui Ciulei, dar cel mai strălucit model rămânea tot «priza» directă a vieții. Cunoașterea la fața locului și adaptarea scenariului la cerințele terenului, cum făcea la studioul Sahia. Lui Calotescu partitura dramatică din *Subteranul* i-a furnizat mai mult adevăr al situațiilor, mai multă naturalitate în dialoguri și mai multă spontaneitate a reacțiilor personajelor pentru că aici

se întâmpla — ba nu se întâmpla, se căutase — anume ca scenariștii să fie ei înșiși reporter, gazetar format la școala curajului, abordării frontale a vieții, cu toate aspectele ei când mai comode, când mai dificil de exprimat. Ioan Grigorescu pornea de la un mediu obișnuit cu personaje pe care le cunoștea foarte bine și fapte despre care scrisese cindva, chiar situația conflictuală era mai deosebită, dar și ea absolut verosimilă în planul realității, deci și al artei: incendiul de la sonda experimentată după procedeul unui inginer — procedeu riscant, susțineau unii — se datorează ori nu se datorează spiritului aventuros al inginerului? Iată dilema anchetatorului transmisă într-unul colectiv chestionat. Ca și într-o anchetă de dată mai recentă, important în film nu e atât detaliul tehnic: pricina incendiului, cât felul în care se vor defini oamenii în funcție de asemenea investigații. Oamenii supuși unor atari «probe de rezistență» morală. Doar că la filmul regizat de Calotescu, investigația curgea firesc, paralel cu cealaltă acțiune, de restrângere a incendiului care pri-

Realist de formație clasică în primele sale filme (**Secretul citrului, Tudor**), Lucian Bratu evoluează cu surprinzătoare mobilitate spre noi genuri.

Sărutul și Un film cu o fată fermecătoare îmbogățesc filmografia națională cu drama psihologică — teren dificil de investigație realistă în care regizorul se mișcă cu o eleganță și o profesionalitate impecabilă. Primul film desfășurat într-un cadru rural pe care omul de film îl descoperă cu un firesc rar întâlnit pe atunci în tabloul general — cadru schițat însă numai ca fundal pentru singurătatea femeii traumatizată de război. Al doilea itinerar psihologic, filmul despre o fată fermecătoare și superficială descoperă cu grația unui stil foarte bine adecvat labirintul citadin modern în care se rătăcește mica răsfățată. Diferență de ton, de muzică a imaginii — aici extrem de fluidă, de «colată» pe zig-zag-urile capricioasei nestatornice. O mișcare firească dinspre exteriorul personajului superficial, bravind mereu, teribilist, spre interiorul acestei fete vulnerabile, dornice de altceva decât colegii toculari și plicticoși. Există și o concordanță între filmările cu un aparat mobil pe străzile Bucureștiului, în parcuri și baruri cunoscute, în foaierele teatrelor, sau în culisele platourilor și agitația dinlăuntru personajului ce caută, se caută permanent în ceilalți, asemenea unui alt

personaj modern de film **Darling** al lui Schiesinger. Ca și colega ei englezoaică, «fermecătoarea», parcurge o aventură sentimentală apoi o altă — profesională, încercând cu disperare experiențe care s-o defie, s-o maturizeze. Pentru înțelegerea oară la noi magica cetate a filmului, Bufta, era filmată cu o distanțare ușor ironică, caricaturizată chiar prin persoana regizorului de care depinde soarta concurenților. Situații bine motivate dramaturgic, o biografie în acțiune, și eroina lui Radu Cosasu — Lucian Bratu și a Margaretel Pîslaru, înscrisu în filmul românesc o pagină remarcabilă de realism psihologic. Cu **Drum în penumbră**, aria regizorală cuprinde, alături de un alt admirabil portret de femeie, și schița unui bărbat egoist chiar atunci când este îndrăgostit cu patimă. Antrenarea poeziei de dragoste spre criză, spre ruptură se face discret dar cu mână sigură, de experimentat om de cinema capabil să rezolve scenele-cheie mai mult prin imagine decât prin clasicul dialog. Exemplu: tăcerea reprobatoare a femeii din cabană, apoi plecarea ei pe jos, și întâlnirea cu tînărul soldat în zorile tulburi în care totul pare sfîrșit. Scenariile ce au urmat (**Orașul văzut de sus și Mireasa din tren**) nu i-au mai pus la dispoziție regizorului atu-uri suficiente în bătălia lui îndelungă cu clișeele și convențiile vechiului cinema.

leju la un spectacol dinamic, cinematografic, în timp ce celălalt «caz» cinematografic limita ancheta la o sedință cu interminabile discuții și depoziții expuse ca la teatru.

Subteranul lansa, pe lângă o problemă interesantă: curajul de a-ți asuma răspunderea, de a cerceta adevărul deloc comode dar revelatoare, și un spectacol pasionant ca

ritm și tensiune interioară. Ancheta nu oprea curgerea vieții, ca s-o filmeze «in vitro» ci o surprindea reportericește, într-o armonioasă îmbinare de «document» în sensul filmării unui incendiu la sondă, și în aceeași măsură, un document, la fel de dinamic, de pasionant, al psihologiei colectivității și a indivizilor aduși în prim plan.

Autenticitatea ca măsură a dramei: Subteranul de Virgil Calotescu (în imagine, Leopoldina Bălanuță)



1955

DESFĂȘURAREA

R: Paul Călinescu; Sc: Marin Preda. Paul Călinescu; după nuvela omonimă a lui Marin Preda. I: Wilfried Ott, Ion Stoica; Dc: C: Filip Dumitriu, Nicolae Teodoru; M: Ion Dumitrescu. Cu: Colea Răutu, Ernest Maftei, Ștefan Cîmboțarușu, Nucu Păunescu, Fory Etterle.

Pe același filon de candoare și sinceritate din «Răsuna valea» și cu aceeași metodă de împletire a realității cu ficțiunea (de astă dată prin plasarea acțiunii pe fundalul uman real, al satului în care s-a filmat) ilustrarea credibilă-emotională a unui eveniment epocal pentru toată suflarea țărănească: colectivizarea agriculturii.

DIRECTORUL NOSTRU

R: Jean Georgescu; Sc: Gheorghe Dorin, după nuvela sa omonimă; I: Ion Cosma, Andrei Feher; Dc: Giulio Tincu; C: Gertruda Gore, Nelly Grigoriu; M: Ion Vasilescu. Cu: Alexandru Giugaru, Grigore Vasiliu Birlic, Constantin Ramadan, Florica Demion, Radu Beligan, H. Nicolaide, Horia Șerbănescu, Mihai Fotino.

Primul film satiric la adresa unor vechi raie sociale: birocratismul, servilismul, sedintomania. O comedie plină de vervă care poartă, apăsat, pecetea unui maestru al genului.

PE RĂSPUNDEREA MEA

R: Paul Călinescu; Sc: Paul Călinescu, George Voinescu; I: Wilfried Ott; Dc: Giulio Tincu; M: Gheras Dendro. Cu: Iurie Darie, Ileana Iordache, Marcel Angheliescu, Liliana Tomescu, Ion Talianu, Geo Barton, Nelly Sterian.

Comedie persiflantă la adresa ingimării și suficienței, brodată pe canavaua unei povești de dragoste.

1957

ERUPȚIA

R: Liviu Ciulei; Sc: Petre Luscoș; I: Gheorghe Ionescu; Dc: Paul Borthovschi, Mircea Bodianu; C: Florina Tomescu; M: Theodor Grigoriu. Cu: Lucia Mara Dabija, Jean Bart, Dorin Dron, Benedict Dabija.

În lumea petrolistilor, despre sacrificii și renunțare, despre cinste și compromis. Primul film în care noțiunea de actualitate scapă din schema «buni-răi». Pentru prima dată nu mai este vorba de ilustrarea unor evenimente actuale, ci de ecoul lor în conștiința umană. Debutul de regizor de film al — pe atunci — actorului și scenografului Liviu Ciulei.

O MICĂ ÎNTÎMPLARE

Sc-R: Gheorghe Turcu; I: Jean Pierre Lazare; Dc: Ștefan Maritan; C: Florina Tomescu; M: Andrei Adollian; Cu: Marcel Angheliescu, Ștefan Cîmboțarușu, 2 Lorand Lohinschi, Constantin Dinescu.

Ecranizarea nuvelii «Cazul Lakatos» de Suto Andras. Povestea unui țărăn sărac, meșter-drege-tot care devine, dintr-o «mică întâmplare», chibbur. O comedie cu haz dar și cu un dinte împotriva dogmatismului.

RÎPA DRACULUI

R: Jean Mihail; Sc: Dragoș Vicoi; I: Ion Cosma; Dc: C.: Giulio Tincu, Irene Bratu Ilies; M: Mircea Chiriac, Ion Dumitrescu. Cu: Toma Dimitriu, Nicolae Mavrodin, Dana Comnea, Titus Laptes, Ștefan Cîmboțarușu, Constantin Ramadan.

Evoluția unui proces de transformare petrecut în conștiința unei tinere țărânci sau despre emanciparea femeii în condițiile luptei de clasă.

1959

AVALANȘA

R: Gheorghe Turcu; Sc: Horia Lovinescu; I: Lupu Gutman, Jean Pierre Lazăr; Dc: Ladislau Labancz; C: Ileana Oroveanu; Cu: Romulus Neacșu, George Măruță, Boris Ciornel, Sandu Sticlaru, Aurel Irimia, Petre Gheorghiu.

Un film despre solidaritatea umană, spiritul de sacrificiu care înnoiează caracterul oamenilor simpli.

1960

BĂIEȚII NOȘTRI

R: Gheorghe Vitanidis, Anastasia Anghel; Sc: Alexandru Struteanu, Gheorghe Vitanidis, Anastasia Anghel; I: Nicolae Girardi, Aurel Kostrakiewicz, Dc.-C: Oscar Huttner; Cu: Iurie Dărie, Florentina Mosora, Grigore Vasiliu-Bîrlig, Marcel Angelescu, Constantin Tăpîrdea.

Comedie bonomă la adresa vedetismului în sport.

APROAPE DE SOARE

R: Savel Stîpou; Sc: Paul Anghel, Savel Stîpou; I: Ion Anton, Gh. Fischer; Dc: Ladislau Labancz; M: Gheorghe Dumitrescu; Cu: Florin Piersic, Vasilica Tastaman, Titus Laptes, Dorin Dron, Aurel Cloranu, Nicolae Prada.

Cu ironie, cu tandrețe și cu adevăr despre «saltul de pe ogoare la cupatoare» ilustrat prin aspirația fierbinte a unui tânăr țărân de a deveni cu orice chip oțelar. Debutul în filmul de ficțiune al documentaristului Savel Stîpou.

1961

POVESTE SENTIMENTALĂ

R: Iulian Mînu; Sc: Horia Lovinescu după presa «Febre»; I: Al. Intorsureanu; Dc: Paul Bortnovski; C: Nelly Merola; M: Dan Ionescu; Cu: Irina Petrescu, Cristea Avram, Victor Rebenglu, Dolina Tuțescu, Gheorghe Enache, Emil Botta, Vasile Nitulescu, Toma Caragiu, Eliza Petărășescu.

Esecul unei căsnicii din motive mai curînd sociale decît sentimentale. Construcția riguroasă, relațiile umane vii, buna exploatare a universului psihologic al eroilor și o precizie în implantarea a story-ului în mediul social ales — un sat de pescari izolat în deîță — fac din această poveste fals sentimentală un film de actualitate notabil și citabil azi.

1962

OMUL DE LÎNGĂ TINE

R: Horea Popescu; Sc: Paul Everac, după piesa sa «Ochiul albastru»; I: Lupu Gutman; Dc: Ștefan Marițan; C: Florina Tomescu; M: Radu Șerban; Cu: Silvia Popovici, Ilarion Ciobanu, George Măruță, George Calboreanu, Ștefan Ciobotărasu, Victor Rebenglu.

O poveste de dragoste, structurată pe problemele specifice ale unui mare santier: Hidrocentră de la Bicaz.

POST RESTANT

R: Gheorghe Vitanidis; Sc: Octavian Sava;

Mircea Daneliuc: Iconoclast al convenției



Cel mai fanatic adept al cinematografului-adevăr, iconoclast al conformismelor de orice fel. Demult, filmul românesc nu mai denunțase cu atîta e-

nergie filmul-minciună, aparatul ca măsliuitor de adevăruri, ca în **Cursa** și **Proba de microfon**. Ceea ce la primul film era doar copertă (polemică în textul și sub-textul imaginii cu clișee, stereotipii de reporter mai puțin nocive), la **Proba...** devine substanță a criticii. Aparatul de filmat e «dramatis personae», în jurul lui se țes și se desfac biografiile, cariere, destine. O întimplare mărunță și fătă fără bilete de tren devine un caz «pilduitor» pentru necesitatea tele-anchetei, ambiționindu-se de a demonstra neapărat delincvența juvenilă. Aparatul urmărește — după formula ne-realistă — «o ființă oarecare aflată sub dominația unei forte care o lovește exact în clipa în care nu se așteaptă» (Rossellini). Cașila «**Reconstituirea**» victimele se supun unei legități oarbe impuse de prejudecăți, inerții, fanatism. La Pintilie, mecanismul fatalității sociale e analizat cinema-

tografic în planuri mai lent-descriptive, reconstituind detaliat roțile umane ce sînt angrenate. Daneliuc montează mai neglijent instantaneele ca «feli de viață» și mai puțin ca stricte determinări psihologice (ferocitatea ziaristei față de victimă pare-cumva de neînțeles, pentru că mobilul geloziei e doar punctat pe parcursul acțiunii). Există un fel de rutină profesională a regizorului care se identifică cu însăși rutina profesională a personajului-reporter.

Dar aceasta nu exclude căldura față de personaje («neorealism înseamnă a urmări o ființă mărunță, cu dragoste, în toate experiențele, cu toate impresiile sale», nota același autor al **Paisei**); doar că la regizorul nostru tandrețea e mai lucidă, mai analitică în demontarea complicității personaj — ades contradictoriu — care e tînărul de azi. Autorul e ironic deopotrivă și cu superficialitatea reporterului și cu spiritul practic al fetei sau fanatismul moral, birocratic al reporteritei. Nu mai există personaje bune sau rele ca în vechile catehisme, există doar întîmplări care antrenează oamenii într-o direc-

Iosif Demian: Un nou „vérité”



Este calea imaginii — în sens restrîns, de expresie plastic-vizuală — cea care conduce cel mai direct spre cinema, ori, dimpotrivă, cea a forma-

ției literare sau a practicii teatrale — părerile și exemplele autohtone sînt împărțite. Cel mai tîrziu au ajuns să facă regie de film operatorii, după ce, pe rînd, și-au încercat forțele cu mai mult sau mai puțin succes prozatorii, poeții sau regizorii de teatru.

Cinematograful-anchetă sau estetica micilor și marilor adevăruri (*O lacrimă de față* de Iosif Demian, cu Dorel Vișan)



Explorare adîncă în lumea automatismelor cotidiene:

*Croaziera
de Mircea Daneliuc,
cu Nicolae Albani*



Înainte de Demian, doar Nicolae Mărgineanu își dovedise o vocație regizorală mai certă. Cu Iosif Demian cinematograful își cîștigă nu numai «o voce și o vocație», ci, lucru mai rar, un stil. Un stil regizoral, la început, în *Urgia*, încă tribut ar frumosașelor imagini», un stil care, ulterior, își face din frumosașele imagini un adversar pe care îl demolează treptat pentru a ajunge la miezul — netrucat — al adevărului. «Realism nu înseamnă să arăți cum sînt lucrurile adevărate, ci cum sînt cu adevărat lucrurile» — e devisa brechtiană pe care omul de cinema pare că și-a înscris-o pe frontispiciul artei sale. O lacrimă de față folosește deopotrivă și «lucrurile adevărate» și mai ales «adevărul lucrurilor» treptat descoperit. Filmul pleacă de la o realitate foarte imediată: satul cu oamenii lui alertați de ancheta începută pentru a descoperi crima; ulterior el angajează un fel de supra-realitate sau o altă realitate a aparatului de filmat care descoperă încetul cu încetul cum sînt cu adevărat lucrurile. Fața ascunsă sub masca bonomiei președintelui, lășitatea compliceilor, pozînd în inocenți rețeaua de justificări cu care încearcă treptat să-și mascheze compromisiurile. Aparatul joacă rolul detectorului de minciuni, al ochiului închizitorial căruia nu-i scapă niciun gest trădător, nici o nuanță falsă, nici o expresie altă decît vrea-

tie sau alta, hotărîndu-le parcă destinul în funcție de niște mecanisme complicate de determinat. Daneliuc face din camera mobilă cu care-și urmărește personajele «anchetei» sale, nescăpîndu-i din obiectiv o clipă, un fel de microscop, iar din «abordarea morală a temei un fapt artistic». Neorealism al deceniului opt, mai apropiat ca sens filozofic curentului clasic decît metodei — ades fără finalitate etică — a ciné-vérité-ului. De la metoda modernă Daneliuc folosește mijloacele: camera ascunsă (la filmarea din gară, cu chipuri «furate» ale contravenienților ce nu trebuie să se știe filmați, ori figurația din piață, din magazine, oameni de pe stradă descoperiți reportericește), priza de sunet directă (din ce în ce mai perfecționată tehnic), care asigură o ambianță sonoră de o rară expresivitate, ridicînd valoarea realistă a imaginii vizuale: aerul natural de ceață surprins în stația de autobuz sau în interiorul taxi-ului). Secvențe ce ne amintesc acuta senzație de autenticitate a tipologiei surprinse în gară cu tineri din finalul *Duminicii la ora șase*. La *Proba...* însă — ca și la *Croaziera* — regizorul își scrie o partitură mai potrivită pentru un asemenea tip de cinema-reportaj. De film al adevărului de toate zilele care însă nu cade în banalitatea — neartistică — a filmelor de actualitate curente din seria de larg consum.

să și-o compună interlocutorul. False depozii sînt treptat scoase la iveală sub «jurămîntul» modern al aparatului de filmat. Nu știu dacă în realitatea juridică se folosește în anchete camera ascunsă pentru a testa sinceritatea mărturisitorilor. Dar ceea ce a făcut Iosif Demian este un fel de anticipare a unui mod de investigare psihologică extrem de riguroasă, de «computerizată». Doar că în mina cineaștului ancheta juridică devine un pasionant studiu psihologic și social, nu doar în căutarea unui criminal, ci a unei crime morale colective. A indivizilor obsedați de înăvîțire care ajung, de la o «inofensivă» trecere sub tăcere a unor cifre, la tănuirea unei crime. Așa își folosește mijlocul în scop superior, acela de a dezvălui un mecanism al antrenării în suita de minciuni și falsuri. Semnificațiile anchetei se lărgesc tînzind către un universal uman studiat în profunzime. Metoda ciné-vérité — pe care mulți au practicat-o mai mult ca o colecție de surprize senzaționale, de indiscreții sau chiar calomnii la adresa umanității (vezi *Mondo cane*) capătă cu această *Lacrimă de față* o finalitate morală, un sens polemic pe care precursorii ochiului-adevăr l-au intuit lăsîndu-l urmașilor să-l dezvolte cu onestitate.



I: Nicolae Girardi, Aurel Kostrakievicz; Dc: Marcel Bogos; M: H. Mălineanu. Cu: Iurie Darie, Grigore Vasiliu Birlic, Florentina Mosora, Ion Dichianu, Marcel Anghelescu, Coca Andronescu.

Probleme «de viață, de muncă și dragoste» în decorul unui șantier dintr-un oraș nou răsărit pe harta țării. Eroi tineri, simpatice și pozitivi. Comedie lirică.

1963

CINCI OAMENI LA DRUM

R: Mihai Bucur, Gabriel Barta; Sc: Nicolae Tîc, Radu Cosașu, Gabriel Barta; I: George Cornea; Dc: Constantin Simionescu, Zoltan Szabo; C: Nelly Merola; M: Pascal Bentoli. Cu: Lazăr Vrabie, Ilarion Cloban, Ion Ciprian, Victor Rebeniuc, Aurel Cioranu, Lucia Mara, Dana Cornea.

Cinci oameni, mai exact cinci sudori, care terminîndu-și munca pe un șantier sînt mobilizați de secretarul lor de partid, pentru o nouă acțiune. Nu toți sînt dispuși să «mai schimbe o dată locul de muncă». Comeditate? Probleme familiale? Adversități personale? Obsesii? Poate că toate la un loc.

LUMINA DE IULIE

R: Gheorghe Naghi; Sc: Fănuș Neagu. Vîntilă Ornar; I: Ovidiu Gologan; Dc: Stefan Maritan; C: Oltica Ionescu; M: Mircea Chiriac. Cu: George Calboreanu, Grigore Vasiliu Birlic, Marcel Anghelescu, Colea Răutu, Titus Laptes, George Motoi.

Problemele unui sat cooperatizat din Țărăgan, care traversează inevitabilă perioadă de luptă cu prejudecățile și vederile înapoiate, înainte de a-și cîștiga statutul de sat nou.

LA VÎRSTA DRAGOSTEI

R-Sc: Francisc Munteanu; I: Grigore Ionescu; Dc: Giulio Tincu; C: Cornelia Peulescu; M: Temistocle Popa. Cu: Ana Șteles, Stefan Clobotărașu, Sandina Stan Dem Rădulescu.

Film de actualitate cu și despre tineri, cu și despre dragoste, dar și despre cum «se cîștie» tinerețea, la focul muncii.

PARTEA TA DE VINĂ

R: Mircea Mureșan; Sc: Petre Sălcudeanu, Francisc Munteanu; I: Nicu Stan; Dc: Elena Fortu; C: Maria Popescu; M: Dumitru Capolănu. Cu: Sebastian Papăian, Marcel Anghelescu, Gheorghe Cozorici, Ion Besoiu, Ileana Cernat, Silviu Stănculescu.

Viața nu «e la țară», ci pe șantier, acolo unde tinerii învăță nu numai că «cine nu muncește nu mîncîncă», dar și că cine greșește, plătește. Chiar și o «măruntă» greșală morală. Debutul regizorului Mircea Mureșan în filmul de lung-metraj.

1964

ANOTIMPURI

R-Sc: Savel Stîpuli; I: Ion Anton; Dc: Zoltan Szabo; C: Ileana Oroveanu; M: W.A. Mozart, J.S. Bach, George Enescu; Jazz: Richard Bartzer. Cu: Dumitrita Zaharia, Mircea Athanasie, Magda Popovici, Cornel Dumitrescu, Dana Cornea, Cristea Avram, Tanți Cutava Barozzi, Ștefan Bărbulescu.

În chele poetică, patru povestiri-portret al vîrștelor omului, privite cu duioșie, cu nostalgie, cu tristețe și cu luciditate.

DRAGOSTE LUNGĂ DE-O SEARĂ

R: Horea Popescu; Sc: Alecu Ivan Ghilia; I: Nicu Stan; Dc-C: Liviu Popa; M: Liviu Glodeanu; Cu: Silvia Popovici, Ilina Tomoroveanu, Nunuța Hodoș, Octavian Coțescu, Sandu Sticlaru.

Într-un sat din Transilvania, trei surori încearcă — și reușesc — să găsească echilibrul între feminitate și demnitate, echilibrul pierdut, pentru o clipă, în vîltoarea transformărilor sociale.

UN SURÎS ÎN PLINĂ VARĂ

R: Geo Saizescu; Sc: D.R. Popescu după nouăla sa «Pădurea»; I: George Cornea; Dc: Vasile Moise; C: Lucia Metsch; M: Radu Șerban; Cu: Sebastian Papaiani, Florina Luican, Silvia Fulda, Dem Rădulescu, Matei Alexandru.

Tot în lumea satului, de astă dată o poveste candidă cu: «un bărbat lubește o fată» și pentru că o lubește, se schimbă, adică intră în «colectivă». Comedie tonică, optimistă, fals-naivă. Comedie cu ofteni.

CASA NETERMINATĂ

R: Andrei Blaler; Sc: Dimos Rendis; I: Alexandru David; Dc: Elena Fortu; C: Cornelia Peulescu; M: Radu Șerban; Cu: Valeria Seciu, Valeriu Săndulescu, Alexandru Repan, Sandu Sticlaru, Ștefan Tapalagă.

Destrămarea unui cuplu imposibil, speranța într-un cuplu posibil, bucuriile și suferințele dragostei la vîrșta fragilă a adolescenței.

1965

CAMERA ALBĂ

R: Virgil Calotescu; Sc: Ion Băieșu; I: Ion Anton; Dc: Ștefan Maritan; C: Lidia Andune; M: George Grigoriu; Cu: Ion Belsu, Silviu Stănculescu, Constantin Rautchi, Amza Pellea, Dumitru Rucăreanu.

Un accident de muncă prilejulește eroiul, un muncitor capabil, afirmarea forței sale de caracter. Un «caz» de autodepășire.

GAUDEAMUS IGITUR

R: Gheorghe Vitanidis; Sc: Vasile Rebreanu; Mircea Zăciu; I: Nicolae Girardi; Dc: Marcel Bogos; M: H. Mălineanu; Cu: Șerban Cantacuzino, Sebastian Papaiani, Ileana Dunăreanu, Irina Gărdescu, Dem Rădulescu.

Filmul surprinde frumusețea vieții într-un mare centru universitar, dar și tensiunea atmosferă de «cum ori niciodată» specifică examenelor de admitere în facultate.

MERII SĂLBATICI

R: Alecu Croitoru; Sc: Vasile Rebreanu; I: Octavian Basti; Dc: Elena Fortu; C: Lucia Metsch; M: Liviu Glodeanu; Cu: Ștefan Ciubotărașu, Dana Comnea, Silviu Stănculescu, Emanoil Petruț, Toma Dimitriu.

Transformările sociale din viața unui sat contemporan și ecoul lor în conștiința unei tinere tărănci care nu are nimic dintr-o «eroină».

SĂRUTUL

R: Lucian Bratu; Sc: Alecu Ivan Ghilia; I: Costache Ciubotaru; Dc-C: Marcel Bogos; M: Tiberiu Olah; Cu: Emanoil Petruț, Maria Cupcea, Gheorghe Monac, Elisabeta Preda, Marieta Rareș.

Lucian Pintilie: Prezentul continuu



Cu **Duminică la ora 6**, regizorul își încerca talentul de-a face ideile cele mai abstracte să capete concretețe, culoare, parfum (da, parfumul magazinului de altă dată «Închiriem costume nunți-botezuri», cu fata val-sind în rochia vaporosă sub privirile fascinate ale îndrăgostitului; parfumul unei dimineți cu-o albă partidă de tenis filmată din spatele unei plase ce-i desparte pe tinerii ilegaliști de lumea fără griji, atât de inaccesibilă lor). Și-o altă calitate demonstrată de cineastul modern: aceea de a înălțui firesc, cursiv, amintiri, senzații obsedante (un lift ce coboară continuu, fără sunet, ca într-un coșmar, chipuri zărite într-o gară care revin, aparent fără legătură cu drama, dar de fapt intensificând-o) aduse într-o acțiune prezentă. Acțiune desfășurată de regizor într-o singură imagine unitară, concomitent receptată ca trecut și prezent ce sugerează, motivează viitorul. Sacrificiul tinerilor pentru o societate de mîine. O povestire cinematografică conjugată la «prezentul

continuu», cum numesc englezii acel mod de a spune «I am going» tocmai les, tocmai mă plimb, tocmai trăiesc, tocmai mor. Adică exact ce reprezintă viața în curgerea ei continuă, fără delimitări între începutul acțiunii și desfășurarea ei în prezentul la care ne referim. Prezentul povestirii cinematografice. Lucian Pintilie realizează un reportaj psihologic despre acea trecere firească a spiritului de la exterior către lumea interioară și de la azi spre ieri ori spre mîine. Același procedeu mai încercaseră la vremea lor, surprinzîndu-și contemporanii și alți regizori ca Mișu și Marcus, Săucan ori Ciulei. Investigații care astăzi ne apar perfect inteligibile și realiste pentru că studiază mecanismul dinamic, derutant poate pentru cei ce nu cunosc noțiuni de psihologie elementară.

Cu «Reconstituirea», timpul acțiunii se restrînge la o singură zi, dar presiunea prezentului e atât de mare încît zădărnicește orice încercare de evadare din încordarea momentelor reconstituirii: rătăcirile băieților într-o pauză de filmare, prin pădure,

Ada Pistiner: «O estetică a urîtului»?



Numele-ei e legat mai des de o anume «estetică a urîtului» (promovată la noi de **Filip cel bun**, continuată de **Proba...** și mai ales de **Vînătoarea de vulpi**), decît de filonul mult mai apropiat autoarei. Experiența documentarului l-a prilejuit tinerei regi-

zoare o cunoaștere mai «în direct» a realității decît unele cărți care extrag «esențe umane» din care esențe cineastul ar trebui să extragă, la rîndu-i, alte esențe, și tot așa ca în peștera lui Platon. Deși pornește de la un roman, filmul n-are deloc aerul unei ecranizări, adică al procesului reducător de care vorbeam, al schematizării prin esențializare sau aerul

Între grotesc și sublim, între comedie și dramă, *Stop-cadru* masă de Ada Pistiner cu Dorina Lazăr





Imposibila repetare sau jocul vieții și al artei: *Reconstituirea* de Lucian Pintilie, ca Emil Botta, Vladimir Găitan și George Mihăiță

În căutarea gîștelor, idila cu fata de la canton, plimbările operatorului indiferent la ce se petrece sub ochii lui și ai aparatului, somnolența procurorului — las refugiu într-o insensibilizare voită. Toate pun și mai clar în lumină un adevăr de neînlăturat: imposibila scăpare din angrenajul fatal. Imposibila salvare a victimelor din cursa ce li se întinde și-a vinovaților din responsabilitatea care le revine, fie că o știu, fie că o ignoră. Inexorabilul drum pe

care regizorul își angajează prota-goniștii (riguros aleși interpreții) într-un joc al absurdului, dar un absurd demontat cu mîgă din toate elementele unei realități de o concretețe tulburătoare. Realitate existențială o numesc unii, iritînd pe mulți. De fapt, la Pintilie e vorba de o înțelegere evoluată a acestei realități — o înțelegere de substanță intelectual-artistică, capabilă să transfigureze «știința vieții» într-un înalt moment de artă.

unei prestabiliri narrative. Viața se instalează cu neprevăzutul ei din primele cadre. Cel doi les de la birou, străbat împreună străzile în fugă, pe ploale, se adăpostesc într-o cafenea — scenă ce nu pare deloc regizată, deși este îndelung elaborată, ca întreg acest film de-o autenticitate căutată, mîgălos obținută prin numeroase repetiții cu actorii, reluări de cadru etc. O senzație acută de banalitate a existenței și nu de convenție sentimentală instalată după tipic face ca finalul să ne apară ca o ironie a convenționalului happy-end, și nu soluția obișnuită pentru asemenea tip de ficțiune semănînd atît de tare a document de existență. Prima grijă a autoarei a fost să nu transpară nimic în imagine din țesătura literară ce prestabilirea «caracterelor» și evoluții, nici în discuțiile lor banale indiferente, ce nu se mai referă, ca de obicei, la situația respectivă, îngroșînd-o, nici în vreun detaliu ales astfel încît să trimită la semnificații ostentative, la aluzii moralizator-retorice. O suită de întîmplări parcă fără importanță: nevasta își așteaptă bărbatul cu cina caldă, el stînjinit de întîrziere, își declară o foame de lup doar ca să nu fie chesonat, și ascunde copilărește o fotografie; juna de la birou e din ce în ce mai persuasivă cu invitația: «hai să-mi cunoști familia» și acolo o altă stînjeneală a bărbatului matur. Înșurat, adus în chip de amorez la masa părinților fetei. Toate situații comune lăsate parcă să curgă în

voia lor, în cadre lungi, ca înfățatul pernei, fără ca autoarea să forțeze nota și să ne trimeată spre vreo concluzie. Nu există exolicații patetice nici între soții care se despărț, nici între actualii amânți — tînașa nu joacă pe îndrăgostita și această detașare neașteptată, derutează. E vorba sau nu e vorba de o poveste de dragoste — se poate întreba spectatorul intrigat de această ironică subliniere a precarității relației sentimentale. Sotia părăsită nu face scene, dimpotrivă, îl ajută pe tînaș să-și închidă valiza — secvență de o ironie acerbă (a autoarei nu a personajului) — personajul își la în serios drama, rezultînd din asta un ridicol și o senzație de derizoriu al existenței, aproape neîntîlnit în spațiul obișnuit al filmului realist de actualitate. Senzația de banalitate și cenușiu extinsă și asupra ambianței (malul rîului întesat de burtoși și femei șlămpăte, cămăruța meschină în care se consumă — grotesc — idila, fețele — deloc flate de lumină ale actorilor, toate dau o tulburătoare impresie de adevăr supus însăși temei: derizoriu, platitudinea unor relații. Și atunci de ce neapărat «estetica urîtului», cînd pînă și unghiurile sînt alese nu să urtească în mod special realitatea ci, dimpotrivă, să reducă la adevăratele ei dimensiuni situația și chipul exterior și interior al eroilor apăsati de banalitatea, platitudinea propriei existențe?

O poveste de dragoste, pretext de sondaj într-un univers țărănesc patriarhal, scos din amorteala de problemele vieții noi.

1966

LA PORȚILE PĂMÎNTULUI

R: Geo Saizescu; Sc: D.R. Popescu; I: George Cornea; Dc: Virgil Moise, Ecaterina Iliescu; M: Radu Paladi. Cu: George Constantin, Marica Barbu, Ilina Tomoroveanu, Sebastian Papaiani, Florina Luican.

Frumusețea profesiunii de geolog pusă în valoare nu pe latura ei roz, ci pe muchia ascuțită a conflictelor de tot felul. Inclusiv de dragoste.

VREMEA ZĂPEZILOR

R: Gheorghe Naghi; Sc: Fănuș Neagu, Nicolae Velea; I: Nicu Stan; Dc: Constantin Simionescu; C: Ileana Oroveanu; M: Dumitru Capolănu. Cu: Ilarion Ciobanu, Ștefan Mihăilescu Brăila, Toma Caragiu, Sebastian Papaiani, Monica Ghiuță, Vasilica Tastaman.

Vremea problemelor spinoase în viața oamenilor dintr-un sat centemporan, expuse sub semnul nevoii de echilibru între particular și general.

1967

CASTELANI

R: Gheorghe Turcu; Sc: Suto András, după nouela sa «Nuntă la Castel»; I: Gheorghe Viorel Todan; Dc: Ștefan Maritan; C: Horia Popescu; M: Tiberiu Olah. Cu: Ilina Tomoroveanu, Traian Stănescu, Tudorel Popa, Marcel Anghelescu.

Comedie satirică. În obiectiv: falsa responsabilitate și demagogia în luptă cu simțul răspunderii și buna credință. La mijloc, puțină dragoste.

CINE VA DESCHIDE USA?

R: Gheorghe Naghi; Sc: Alexandru Andrițoiu, Nicolae Ștefănescu; I: Gheorghe Viorel Todan; Dc: Ștefan Maritan; C: Horia Popescu; M: Dumitru Capolănu. Cu: Ștefan Mihăilescu Brăila, Corina Constantinescu, Draga Olteanu, Aura Andrițoiu, Aurel Cioreanu, Vasilica Tastaman, Gheorghe Naghi și copiii: Armand Oprescu, Monica Teodorescu.

Drama unui copil traumatizat și maturizat înainte de vreme, de neînțelegerile dintre părinți. Un patetic: Atenție, părinții!

DIMINETILE UNUI BĂIAT CUMINTE

R: Andrei Bălaș; Sc: Constantin Stoiciu; I: Nicu Stan; Dc: Aureliu Ionescu; C: Horia Popescu; M: Radu Șerban. Cu: Irina Petrescu, Ștefan Ciubotărașu, Sebastian Papaiani, Ion Caramitru, George Constantin, Octavian Cotescu.

Luptă împotriva inerteiei, a conformismului, căutarea febrilă a unui drum propriu în viață sint mobilurile care-l animă pe tînașul Viva. Drumul său către găsirea propriei personalități, nu fără întoarceri, nu fără ezitări, este urmărit în film cu grija constantă a respectării adevărului uman.

MEANDRE

R: Mircea Săucan; Sc: Horia Lovinescu; I: Gheorghe Viorel Todan; Dc: Constantin Simionescu; M: Tiberiu Olah. Cu: Mar-

gareta Pogonat, Mihai Pălădescu, Ana Zeles, Ernest Maftei, Ion Tilvan.

Două concepții diferite despre modul de a se realiza în viață a doi intelectuali, arhitecți, care văd în mod diferit vocația lor demiurgică. O înfruntare abstractă cu victime concrete: o soție renunță la dragoste, un flu și pierde încrederea în sine. Și în părinți.

SUBTERANUL

R: Virgil Calotescu; Sc: Ioan Grigorescu; I: Răducanu Atodiresci; Dc: Guță Știrbu; C: Oltea Ionescu; M: Teodor Mitache; Cu: Iurie Dărie, Leopoldina Bălnuță, Emil Botta, Ștefan Ciobotărașu, Constantin Codrescu.

În lumea spectaculoasă a petrolistiilor, o dublă pledoarie: pentru îndrăzneala de a căuta și pentru dreptul de a greși, căutând. Căzul eroului principal, un inginer, care, dintr-o eroare de calcul, provoacă un incendiu la sondă.

UN FILM CU O FATĂ FERMECĂTOARE

R: Lucian Bratu; Sc: Radu Cosașu; I: Tiberiu Olas; Dc: Giulio Tincu; C: Florina Tomescu; M: Richard Oschanitzky; Cu: Margareta Pislaru, Ștefan Iordache, Marin Moraru, Dorin Varga.

Prima adolescență «neliniștită» din filmul de actualitate românesc. O fată stăpînită de dorința agresivă de «a reuși în viață» cu orice preț. Agresivitate uneori îndulcitoare, alteori iritantă, întotdeauna inutilă. În momentul ce oamenii din jur — inclusiv iubitul — i se sustrag cu grijă.

1968

BALUL DE SÎMBĂTĂ SEARA

R: Geo Saizescu; Sc: D.R. Popescu; I: George Cornea; Dc: Virgil Moise; C: Florica Mălureanu, Virgil Moise; M: Radu Șerban; Cu: Sebastian Papalini, Ana Zeles, Octavian Cotescu, Constantin Băltărețu.

Un tânăr țaran devenit șofer încearcă să cucerească, dintr-un foc, orașul și inima a două frumoase fete. Comedie dulce-amărui despre ambiția «urbanizării» și «setea de absolut în iubire».

GIOCONDA FĂRĂ SURSĂ

R-Sc: Malvina Urșianu; I: Nicolae Gîrardi; Dc: Nicolae Drăgan; M: Richard Oschanitzky; Cu: Silvia Popovici, Ion Marinescu, Gheorghe Cozorici, Lucia Mureșan, Nicolae Radu, Florian Pittis.

O tinărie femeie, inginer chimist, renunță la viața personală în favoarea vieții — și reușite — profesionale. O problemă de optime, dar și un caz de eșec sentimental («cu acoperire»). Primul film despre condiția femeii și debutul regizoarei Malvina Urșianu.

ULTIMA NOAPTE A COPILĂRIEI

R: Savel Stîlopul; Sc: Dumitru Carabăț; I: Ion Anton; C: Gertruda Gore; M: Hari Maiorovici; Cu: Liviu Tudan, Anton Taut, Cornel Chirliță, Dorin Dron.

Primul pas spre maturitate făcut de un adolescent în condițiile unor conflicte multiple: între el și familia pe cale de destrămare, între el și colegii. Între mica lui personalitate de adolescent și viitoarea personalitate de matur.

Dan Pița: Sociolog realist



Promotorul noului val realist în cinematograful românesc, un Blaier mai furios al deceniului 8, care-și ia startul în filmul contemporan cu același

scenarist, Constantin Stoiciu. Colaborarea lor la **Filip cel bun** se face sub auspiciile unei dramaturgii clasice (mediul casnic și social atent descris, decorul ca argument dramatic, determinarea caracterelor în funcție de ambianță, conflictele gradat conduse spre un deznodămint previzibil, chiar spre un happy-end); epica e strîns centrată în jurul eroului. Eroul însă e un neconvențional anti-erou, anti-retoric, înregistrînd ceea ce îl irită dar necomentînd decît în final și atunci printr-o acțiune de nesupunere la rigorile jocului. Stilul regizorului e mai pregnant în notația «obiectivă», tip proză modernă și se remarcă mai ales în timpul morții ai narațiunii, în secvențele adiacente ale dramei, printr-o înregistrare de elemente — de decor sau de comportament — care devin prin autenticitatea lor declanșatoare ale dramei. Curtea interioară prospectată circular din fuga unei biciclete care se tot învîrte, parcă fără ieșire;

schimbările de replici de la ferestre, lampa cu picior scoasă în curte lingă o mașină ce se tot repară — toate detaliile de sorginte neorealiste la care se adaugă accente de picanterie balcanică: vecina pîndind de după perdea și atrîgîndu-l pe tînă în camera ei, toneta ce expune la vedere, indecent, sutiene alături de centuri bărbătești, romanța vulgară cîntată de un tenor între două prize de gargară etc. Într-un flux de imagini realiste cu accente naturaliste (discuția cumnaților în ușa băii, pe fundalul de apă trasă la WC, șoaptele din dormitorul soților odată cu siluetele lor proiectate pe perete, în camera lui Filip) care au determinat voci critice să vorbească de o «estetică a sordidului» introdusă de Dan Pița în filmul românesc — se deschide neașteptat fereastra spre o metaforă. Din camionul cu mobilă descărcată în curtea interioară a imobilului coboară, ca un duh, «fata în alb», ideal intangibil punctînd din cînd în cînd prin fugare schimbări de priviri sugestia unui sentiment posibil. Filip nu reușește să-i vorbească. Între cei doi intervine mereu cîte ceva — geamul unui autobuz, lumea pestriță care-l împiedică să se înțeleagă. Metafora contras-

Alexandru Tatos: Un analist



Un moralism dinamic, desprins din imagine și nu declarativ, în replici, afirmat de **Mere roșii**, de **Rătăcire**; un strălucit dozaj între analiza psihologică și

mediul descris în **Casa dintre cîmpuri**; o notă poetic-meditativă în **Duio**, **Anastasia trecea** fac din Alexandru Tatos, regizorul care își caută, laborios, formula ideală de realism. Există o asemenea formulă? — pare a se întreba autorul, care cercetează cu profesionalitate posibilitățile cinematografului modern de a pătrunde tot mai adînc în zonele conflictual-contemporane. Primele două scenarii ale lui Ion Băieșu îi ofereau — unul formula portretului dinamic (un anti-erou amintind de Vive și de Filip — dar numai ca formulă a descrierii nu și ca esență a personajului, pentru că medicul din **Mere...** e un tip care și-a găsit profesia și nu va renunța la ea cu una cu două); celălalt — **Rătăcire** — e o deschidere realistă spre medii înregistrate dintr-o pronunțată pers-

pectivă critică. Tipul de cinema din acest ultim film e mai puțin direct și mai frustrat ca în **Mere roșii**; tonul e mai căutat, pe o formulă mai spectaculos — teatrală. Ceea ce pierde ca spontaneitate, directete de cronică citadină, cîștigă ca fluiditate a povestirii, ca momente de adevăr interior remarcabile, realizate de cineast în compoziția cadrului, în jocul interpretilor, în relațiile lor cu obiectele (monotonia meselor la seară cu stereotipele conversații casnice, acuta rătăcire a fetei într-un mediu snob și ostil, ușor caricaturizat în petrecerea de revelion). E exercițiu extrem de util care la **Casa dintre cîmpuri** își găsește un teren mai profund de afirmare, cu tipologii autohtone, cu mecanisme complexe ale relațiilor instalate (șantașul sentimental și influența exercitată de președintele «simpatice» asupra satului etc.). O secvență de mare profunzime a notației psihologice: Mircea Diaconu își aduce frumoasa logodnică (Tora Vasilescu) în sat, acasă la nașul-președinte (Amza Pellea). Apare și inginerul (Mircea



Între realism și naturalism, o fereastră spre metaforă: *Filip cel bun* (Ica Matache și Vasile Nițulescu)

tează cu realismul «negru», uneori pamfletar, al regizorului când descrie medii corupte, exponenți ai unor tare sociale: parvenitismul provenit din «aranjamentele» lui Atanasiu, onctuoșitatea sau agresivitatea lui Lupu, sfătoșenia vicleană îndemnând la supunere a șefei de personal, libidoșenia unui invitat la pe-

tecere. O tipologie impecabil aleasă și o tratare plastică ce distorsionează chipurile, amintind vna ironic-satirică a lui Pița din *Nunta de piatră*, ca și admirabilul portret-caricatură a lui Tănase Scatiu, sau pitoreștile apariții ale serialului comic cu ardeleni în vestul sălbatic.



Daneliuc) și sub privirile amuzante ale milițianului (Dorel Vișan) începe un schimb de priviri și aluzii într-un montaj strâns de prim-planuri demontând cu precizie penibilul situației. Președintele ametește îl face curte fetel, contabilul lasă acceptă jocul nașului, fata îl privește pe inginer ca pe o salvare, inginerul își bate joc de președintele curtezan cherchelit sau de logodnicul servil, fata fuge în risetele grosolane ale milițianului. Sînt concentrate aici, într-un ghem de complicități, ambiguități sau respingeri brutale, toate firele viitoarelor drame psihologice, tot ce se va dezvolta ca temă umană și socială pe parcursul acestei excelente *Case dintre cimpuri*. Un analist realist, Alexandru Tatos, care poate oferi mari surprize cinematografului psihologic românesc.

Variațiuni pe temă neorealistică: *Mere roșii* de Al. Tatos (în imagine, Emilia Dobrin)

9 portrete obiective de Alice MĂNOIU

1969

APOI S-A NĂSCUT LEGENDA

R: Andrei Blaler; Sc: Constantin Stoiciu; I: Nicu Stan; Dc: Nicolae Drăgan; C: Nelly Merola; M: Radu Șerban. Cu: Ilarion Ciobanu, Margareta Pogonat, George Calboreanu, Ștefan Ciobotărașu, Mihai Mereuță, Virgil Ogășanu.

Un bărbat înșingurat în viața lui de «om al șantierelor», o văduvă la a doua tinerețe, între ei o legătură delicată, care devine, pe zi ce trece, șantie-rul — o cale ferată, se îndepărtează de casa femeii. Deducerile acestei povești simple, o întrebare timidă: Oare este neapărat necesar ca «mergînd înainte» să sacrificăm mica noastră existență de oameni?

CĂLDURA

R: Șerban Creangă; Sc: Horia Pătrașcu; I: Tiberiu Olasz; Dc: Ștefan Maritan; C: Tomina; M: Richard Oschanitzky; Cu: Vladimir Găitan, Emilia Dobrin, Sebastian Papalini, Ștefan Mihăilescu Brăila.

Din nou despre tinerii aflați la răscrucea drumului în viață, cu tot ce presupune o asemenea răscruce ca împas și încercare de a ieși din el. Debutul regizorului Șerban Creangă.

RAUTĂCIOSUL ADOLESCENT

R: Gheorghe Vitanidis; Sc: Nicolae Breban; I: Aurel Kostrakievicz; Dc.-C: Marcel Bogos, Rodica Savin. Cu: Irina Petrescu, Iurie Darie, Virgil Ogășanu, Ioana Bulcă, Horea Popescu.

«Imposibilă» iubire dintre un medic și o asistentă medicală, pretext pentru un discurs pătimaș pe tema cinstei și responsabilității față de «omul de lângă tine».

1970

RECONSTITUIREA

R: Lucian Pintilie; Sc: Lucian Pintilie, Horia Pătrașcu; Dc: Aureliu Ionescu; C: Tomina; Cu: George Constantin, Emil Botta, Ernest Maftei, Vladimir Găitan, George Mihăiță, Ileana Popovici.

Sub pecetea unui talent de excepție, reconstituirea — în scopuri educative — a unui mărunț act de huliganism devine un grav moment de meditație asupra noțiunilor de educație și răspundere morală față de tineret. Film cap de serie pe linia unui cinematograf al adevărului și al sincerității dornic să privească și să înțeleagă actualitatea, din interiorul problemelor pe care le ridică ea în fața noastră. Punct de referință al filmului de actualitate românesc.

1971

AȘTEPTAREA

R: Șerban Creangă; Sc: Horia Pătrașcu; I: Dragomir Vilcov, Iosif Demian; Dc: Radu Călinescu; C: Florina Tomescu; M: Richard Oschanitzky. Cu: Ștefan Ciobotărașu, Vladimir Găitan, Nina Zălinescu, Ernest Maftei, Aurel Giurumia, Coca Andronescu.

Un film sensibil în care fenomenul pătrunderii dinamismului industriei într-un oraș patriarhal de provincie este tratat în semnturile crepusculului vieții unui bătrîn în pragul pensionării.

DECOLAREA

R: Timotei Ursu; Sc: Constantin Stoiciu; I: Ștefan Horvath; Dc.-C: Radu Călinescu;

(Continuare în pag. 57)



Decorul – partener de creație?



Cinematograful, numit cea de-a șaptea artă, creat și crescut din universul celorlalte arte-surori cu număr mai mic, dar mai virsnice, a devenit repede artă de sine stătătoare, cea mai complexă, cea mai discutată, dar și cea mai iubită și cea mai populară.

Poate că tocmai popularitatea ei aducătoare de dragoste a creat și aura de atracție, mirajul care cheamă spre film mii și mii de creatori. Printre ei se află și cei pasionați de arta decorului: scenografil. Lor le adresăm întrebarea din titlu și cu ei alături pornim în căutarea unui răspuns. Mai întâi se cuvine însă să întocmim o scurtă istorie afectivă:

Încercări în filmul nostru de a materializa acel sentiment al «responsabilității decorului» se observă chiar de la apariția primelor noastre producții de lung metraj. Desigur, mai mult sau mai puțin tratată sau înfăptuită, mai atentă sau plină de incurie, de rigoare sau de inexpressivitate, această responsabilitate poate fi legată și de influența perioadelor cinematografice respective, precum și de aportul profesional pe care îl posedau în trecut scenografilii noștri, mai mult de formație teatrală, filmul fiind, pentru ei, la acea vreme, un act de creație pasageră.

Să admirăm din tren, evocator, panorama Bumbesti - Livezenilor pentru a respira veridicitatea acelor momente din Răsuna valea, să ne așezăm fața de masă din Pădurea spinzuraților, pentru a trăi acea at-

moasă a liniștii încrâncenate de durere, să jucăm hora aceea îndrăcită din incinta hanului de la răscrucea gândurilor învolburate din Moara cu noroc, să ne reamintim de acele dimensiuni dilatatoare, plasticizante din Viața nu iartă, pentru a dezlega enigma acelor simțăminte puternice colective sau individuale ale artei decorului.

De la Liviu Ciulei, Liviu Popa, Giulio Tincu, Filip Dimitriu, prima generație care cultivă în mod serios scenografia și reușește să impună o școală românească, au urmat alții, astăzi și ei la vîrste mai înalte, a căror prețuire poate fi recunoscută cu prisosință: o generație de vizitatori semnificativi, cu palmaresuri scenografice notabile — cea a lui Constantin Simionescu, Marcel Bogos, Guță Știrbu, Ștefan Maritan ș.a.

Anii '70 lansează seria acelor creatori neastîmpărați, buni profesioniști, talentați, receptivi, primenitori, contrapuncturi, explozivi citeodată, întotdeauna plini de fantezie. Majoritatea discipoli ai întîlei generații de profesori, pot fi considerați: Virgil Moise, Aureliu Ionescu, Nicolae Drăgan, nume cunoscute azi în scenografia filmului românesc. Desigur, li se alătură, în timp, colegi care, prin perseverență, dorință de afirmare, talent au depășit demult fazele corectitudinii și au creditat creațiile lor cu zone scenografice superioare: Vasile Rotaru, Vittorio Hottier, Nicolae Șchiopu, Adriana Păun, Mihai Beciu, Nicolae Edulescu etc.

Un grup de tineri-maturi, lansați prin vizualitate, inteligență, cultură, deveniți certitudine, formează grupul lui Dodu Bălășoiu, Ștefan Antonescu, Marga Moldovan. Ei așteaptă parcă acele declanșări favorabile marilor afirmări. Nu se pot trece cu vederea debuturile ultimilor ani, debuturi de inspirație și originalitate: Daniela Codarcea, M. Ribinschi, Andrei Both, Magdalena Mărășescu, Bob Nicolescu într-un eșalon de distinsă perspectivă.

În Bucureștiul iubit...

Din vechiul și noul celui mai mare oraș al țării, producții de toate genurile au descoperit spații care au avut efect nu numai de recunoaștere, dar și de descoperiri artistice. «Capitale

noastră (clădiri impozante, pasaje pitorești, scuaruri înflorite) ne apare în acest film (*Rețeaua «S»* — n.n.) poate pentru prima dată, un adevărat personaj cam înduminecat, e adevărat, dar simțim că sîntem în «Bucureștii iubite» — remarcă, pe bună dreptate, un critic apropos de sus-mentționatul film.

Dar capitala este prezentată nu numai în situații diurne, ci și în aspectele ei nocturne, devenind uneori punct de raportare cum se întîmplă în *Ora zero*. Cităm: «Decorul în care se derulează întîmplările e un oraș real, un oraș pe care unii îl vizează și îl fac frumos iar alții îl întunecă».

Dincolo de citatele de mai sus și de multe altele posibile, se observă o adevărată «pasiune» a creatorilor de a bate în sus și în jos capitala, uitînd parcă de existența altor orașe din țară, care, în unele situații, și pentru anume filme, ni se par mai ofertante pentru necesarul cadrului plastic.

Spre meleaguri campestre

În ceea ce privește mediul rural, trebuie să recunoaștem că în «viața scenografică» a filmului de inspirație «agrícola» pulsează viața satului zilelor noastre, «nouă» care, în contextul unor secvențe se decală cu deosebită acuratețe. Cîteva exemple nu întîmplătoare: *Iarba verde de acasă*, *Casa dintre cîmpuri*, *Drumuri în cîmpănă*. Cînd acțiunea poartă însemnele unui trecut — chiar dacă nu foarte îndepărtat — scenografia încearcă și uneori reușește, cu succes, să redea expresiv firescul acelui timp, nota sa specifică (vezi *Dulos Anastasia trecea*). Nemai vorbind de filmul istoric, la care efortul de reconstituire și restituire a unor date este viață este cu atât mai mare cu cît epoca aleasă este mai îndepărtată, deci «informația» mai puțin generoasă. În acest caz însă, satisfacția scenografică — în cazul reușitei, firește, este direct proporțională cu efortul. Exemplul cel mai concludent din stagiunea trecută: *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*.

Dacă «nouă» și «vechiul» sînt căutați cu grijă și «rescriși» în funcție de acțiunea filmului, timpul și mediul ales, în multe cazuri, la unele pelicule recente «de actualitate» am descoperit — din motive de «înțeles» sau de «neînțeles» — repetări supărătoare de ambianță, întîlnim, astfel, în *Fata Morgana* și *Dragostea mea călătorește*, aceleași platouri întinse de floarea soarelui, menite, probabil, să dea și într-un film și în celălalt «cota» de credibil, specific mediului ales. Faptul că cel de-al doilea film cîștigă străduința cu aceeași armă, exploatînd detaliul scenografic natural într-un cadru de mare frumusețe plastică — o filmare din fuga motocicletei — creează, fără îndoială, dacă nu dreptul la diferențiere, cel puțin pe cel la sufragiu.

Decorul ecranizărilor

Oprindu-ne puțin și asupra re-

constituirii scenografice a ecranizărilor, se poate afirma că aceasta se realizează, de obicei, sub influența — și acoperirea — romanului, socotindu-se, probabil, că el este cu «obîrlă». În cazul unei ecranizări ca *Vînătoarea de vulpi*, soluția se dovedește fericită: satul și casa sînt chiar ale eroului principal (cu existență reală) ceea ce conferă filmului un aer de cuceritoare autenticitate.

Aspecte de «biografies» scenografice se remarcă de asemenea și în *Clipa*, care beneficiază de un cadru scenografic «fără rimel» — cum se afirma, pe drept, într-o cronică. «Cuvinte potrivite» se recomandă și pentru «fata» filmului *Blestemul pămîntului, blestemul iubirii*. Desigur, multe dintre reconstituirile ne sînt înfățișate cu cap și coadă, reușind să redea o imagine firească, clară a ceea ce-și propun creatorii, să emoționeze spectatorul; altele, numai parțial sau foarte puțin. Credem însă că trebuie reținut că nu toate trimiterile literare sînt felice, adică pot fi ecranizate, chiar dacă sînt de acolo, de la tata, de la mama, de acasă. Culoarea locală își explică sensul dar nu în cantități de aluat vedere, deoarece aceasta în loc să servească interesele estetice, le subjugă, le umbrește. Exemplu grațios: un dovleac pe un pridvor sau o legătură de ceapă sau usturoi agățate de un stîlp (la nivel turistic) au sarcina să «rezolve» specificul...

Interioare, exterioare și viceversa...

În ceea ce privește interioarele, modelele variază, desigur, în funcție de gen — uneori și de «imponderabilele» condiții de «industrie» a artei cinematografice — oricum, nota dominantă rămîne decorul real, construcția în platou aflîndu-se, la ora actuală, pe planul doi. Rezultatul nu pare minor, el este dimpotrivă, și după caz, de la bun la excelent, ceea ce aduce o undă de optimism în ce privește șansa decorului de a deveni un partener de creație. (În acest sens remarcăm pereții cojiți, igrasioși care aparțineau unei instituții de sănătate, din *Mere roșii*, detaliu scenografic semnificativ tot mai prin forța cu care pune în valoare ideea principală a filmului). Unda de optimism cuprinde deci acele decoruri expresive, veridice, care avansează ideea că și pe cîțiva centimetri patrați sau cubi se poate crea autenticitatea necesară unui film.

De partea cealaltă a baricadei — deci în notă pesimistă — întîlnim falsul — sau și, mai grav, falșa autenticitate — rigiditatea, schematismul, ilustrativismul bine amestecat în mojarul-paravan al corectitudinii sau funcționalității, care înscriu decorul într-un nedorit mecanic al asemănărilor. S-ar crede uneori că sîntem împinși spre o pasivitate vizuală de către un manierism care netezește fața scenografică a filmului pînă la inexistență totală. Aerisirea cadrului, acel respiro ne-

cesar înțelegerii unei atmosfere, este uneori înăbușită sub o aglomerare de obiecte fără funcție emoțională precisă, care, probabil, sînt expuse în ideea nobilă — dar prost înțeleasă — a respectului pentru toate detaliile vieții. Or, știut este, în film acest toate nu poate funcționa ca argument. Filmul înseamnă: selecție.

Trîo-uri sentimentale

Privind, retrospectiv, producția anilor care au încheiat deceniul, să încercăm acum o trecere în revistă a «întîlnirilor fericite» dintre regi-zori, operatori, scenografi — dacă acceptăm ideea că scenograful nu răspunde singur de opera sa ci regizorul are un cuvînt — legitim — de spus și că, în cele din urmă, operatorul este acela care îl pune în valoare munca. Dan Pița, Florin Mihăilescu, Virgil Moise (*Blestemul Iordaniei*); Mircea Verolul, Călin Ghibu, Nicolae Drăgan (*Artista, dolarii și ardelenii*); Mircea Mureșan, Ion Marincescu, Marcel Bogos (*Blestemul pămîntului, blestemul iubirii*); Dinu Tănase, Vivi Vasile Drăgan, Aureliu Ionescu (*Mijlocul de deschidere*), Sergiu Nicolaescu, Călin David, Dodu Bălașoiu (*Caînda*), Gheorghe Vitanidis, Nicu Stan, Guță Știrbu, Zoltan Szabo (*Clipa*). Sau chiar debuturi: Mircea Daneș, Călin Ghibu, Magdalena Mărescu (*Vînătoarea de vulpi*); Alexandru Tatos, Florin Mihăilescu, Andrei Both (*Dulos Anastasia trecea*); Ada Pistiner, Anghel Deca, Nicolae Șchiopu (*Stop cadru la masă*); Iosif Demian, Ștefan Antonescu (*O iacrimă de fată*) și alte asemenea fuziuni spre care condițiile de realizare a filmelor ar trebui să se îndrepte. Chiar dacă nu cunoaștem procentul: cît i se cuvine scenografului, cît regizorului sau cît operatorului? Aportul creator al unuia sau altora, finalizarea interesează.

Epilog pe replică

Recitind cronicile unor filme mai proaspăt apărute, care au intrat în atenția criticii noastre și au fost mai detaliat dezbătute, am rămas cu aceeași impresie de odinioară: «complimentele» adresate scenografilor sînt minore, insignifiante: citarea numelor (citeodată), două-trei cuvinte, o frază (foarte mult) sau în același coș de plată, decorurile, costumele, muzica, ba și imaginea. Ce confirmă aceasta? Nu au croniciarii spațiu și pentru scenografi? Sau scenografilor nu au reușit să le creeze spațiu? Întrebări normale. Întrebări cu drept de replică. Semnul întrebării constituind, de fapt, o dorință, și anume: decorul filmelor noastre să devină în totuși tot, nu doar din cînd în cînd, aceluși dorit partener de creație. Pentru că această atît de complexă artă a decorului, sursă de veritabile reușite poate și trebuie să aibă dintru început acel izvor de inspirație. Dacă se poate, nesecat.

Ștefan GEORGESCU



Imaginea imaginii



Există oare o corelare între genul cinematografic și imagine? Se poate spune că filmul polițist, filmul istoric sau westernul are în mod obligatoriu un anumit tip de imagine definitoriu și recunoscutibil?

Desigur că fiecare gen folosește într-o măsură mai mare sau mai mică anumite mișcări de aparat, încadrături sau procedee. De pildă, westernul, genul spațiilor deschise, al întinderilor necuprinse în care omul apare de după sau dispare după orizont ca un punct nedefinit, folosește în principal panoramicele largi și planurile generale pentru a pune în valoare peisajul și pentru a sublinia raportul individ-natură. După cum filmul polițist se bazează mai ales pe planul detaliu, pe tăietura bruscă de montaj, pe jocul de umbre și lumini, adică pe tot ceea ce poate crea suspensul. Dar de aici și pînă la o imagine canonizată pentru fie-

care gen este o cale foarte lungă. Dacă atunci cînd ne gîndim la western sau la filmul polițist (ca să ne menținem la genurile exemplificate) ne vine în minte un anume tip de imagine, aceasta se datorează mai degrabă faptului că asimilăm genul cu regizorii sau regizorul care l-a impus. De pildă, westernul cu John Ford și filmul polițist cu Alfred Hitchcock. Geniul lor și adevărata desăvîrșită a procedeelelor la dramaturgie îl fac pe spectator să identifice mai mult sau mai puțin conștient creatorul cu genul, iar pe confrății de breaslă mai slab dotați să preia, de asemenea, mai mult sau mai puțin conștienți, procedeele respective ca pe niște modele aproape obligatorii. Că se poate și altfel o demonstrează uneori maeștrii înșiși (vezi Hitchcock și *Fringhia*), alteleor cineaștilor constrînși de împrejurări obiective sau animați de dorința de a-și dovedi personalitatea. Păstrînd bineînțelese proporțiile, putem aminti un western made in Buftea (*Pruncul, petrolul*

și *ardelenii*) în care Dan Pița a folosit cu precădere planul detaliu și primplanul, mișcările discrete de aparat și modificările de perspectivă reușind să creeze și așa atmosfera proprie genului, sau un film polițist filmat pe străzile Bucureștiului (*Un om în loden*), în care Nicolae Mărgineanu a optat pentru o imagine foarte elaborată cu compoziții plastice rafinate, ceea ce nu numai că nu caracterizează genul, dar teoretic ar putea fi considerat un balast în detrimentul acțiunii.

Deci la întrebarea «există un stil de imagine propriu fiecărui gen cinematografic?» se poate răspunde «da și nu». Da — pentru că putem discerne elemente care revin mai frecvent cerute de o necesitate dramaturgică, și în măsura în care formula dramaturgică se repetă aceste elemente se repetă la rîndul lor. Nu — pentru că pe de o parte, în cazul de față, granița dintre stil și stereotip este foarte fragilă, iar pe de altă parte pentru că există o vastă dispo-

billitate față de orice idee și invenție nouă.

În cazul filmului de actualitate problema se simplifică și totodată se complică. În primul rând, pentru că filmul de actualitate nu se constituie într-un gen, chiar dacă uneori, din comoditate sau din incapacitatea de a defini o anume peliculă, îl considerăm ca atare. Clasificarea filmelor în două mari categorii după un criteriu temporal — de epocă și de actualitate — obligă imediat la o subclasificare pe criterii estetice și de conținut — comedie, dramă, melodramă, film polițist, politic, muzical etc. Pelicule de actualitate sînt,

totdeauna pe personajele principale, iar mediul ambiant constituind o pată de culoare relativ funcțională (**Drum în penumbră, Septembrie, Bună seara Irina**) și pe de altă parte, tendința «documentaristă», a realității «surprinse pe viu» în care mediul înconjurător devine un personaj cu statut egal cu eroii acțiunii, eroi care se tocesc parcă în mediul care i-a produs și al cărui exponenți se află (**Mijlocul la deschidere, Proba de microfon, O lacrimă de fată, Stop cadru la masă**).

Între cele două extreme, evantaiul posibilităților se deschide larg, alegerea unei anume formule depin-

(Urmare din pag. 53)

M: Tiberiu Olah. *Cu:* Liviu Ciulei, Emil Hossu, Monica Ghiuță, George Motoi, Emanoil Petrut.

Întîlnirea unui tânăr aviator cu primul loc de muncă, se întîmplă să fie și prima întîlnire cu o lecție de viață, în ultimă instanță utilă.

FRATII

R: Mircea Moldovan, Gică Gheorghe; *Sc:* Nicolae Tic, C. Bordeianu; *I:* Dinu Tănase; *Dc:* Gută Stirbu; *C:* Horia Popescu; *M:* Liviu Dandara; *Cu:* Ilarion Ciobanu, Emanoil Petrut, George Calboreanu, Ștefan Mihăilescu Brăila, Draga Olteanu, Dem Rădulescu.

Din nou în universul tărănesc, o răfuială între doi frați ajută să se împlinească de — mai mult sau mai puțin — înțelepții satului.

1972

DRUM ÎN PENUMBRĂ

R: Lucian Bratu; *I:* Nicolae Girardi; *Dc:* C. Nicolae Drăgan; *I:* Dan Ștefăniță. *Cu:* Margareta Pogonat, Cornel Coman, Ileana Stana Ionescu, Ioana Ciomirțan, Octavian Cotescu, Carmen Galin, Aurel Giurumia, Doina Stănescu, Iulian Vișa, Laurențiu Gilmeanu, Constantin Lungeanu, Mihai Heroveanu.

O dragoste de vacanță, care ar fi putut deveni o dragoste «pe viață». Dacă «ea» nu ar fi o femeie împărțită între o mamă «cu principii» și doi copii acaparatori, dacă «el» nu ar fi un bărbat prea temător în fața unei asemenea situații complicate. Din nou despre condiția femeii, dar privită cu ochi de bărbat.

EXPLOZIA

R: Mircea Drăgan; *Sc:* Ioan Grigorescu; *I:* Nicolae Mărgineanu; *Dc:* Constantin Simionescu; *C:* Horia Popescu; *M:* Theodor Grigoriu. *Cu:* Radu Beligan, Gheorghe Dinică, Toma Caragiu, Dem Rădulescu, Jean Constantin, George Motoi, Toma Dimitriu, Coala Răutu, Draga Olteanu, Mircea Diaconu, Florin Piersic, Cezara Dafinescu, Mircea Bașta, Aurel Cioreanu.

Un fapt autentic de eroism a stat la baza unui film tensionat la maximum de iminenta primejdiei, în care pregnantă curajului, a abnegației și gestului reflex al sacrificiului, conturează ferm comportamentul omului nou.

PARASUTISTI

R: Dinu Căcea; *Sc:* Gheorghe Bejancu, Ladislau Tarco, Mihai Opris; *I:* George Voica; *Dc:* Marcel Bogos; *C:* Hortensia Georgescu; *M:* Richard Oschanitzky. *Cu:* Florin Piersic, Dana Comnea, Silviu Stănculescu, Valeria Seciu, Emanoil Petrut, Gheorghe Naghi.

Cu sentiment și înțelegere despre curajul profesional și lipsa de curaj în viața personală, a unui tânăr și frumos parașutist.

1973

DESPRE O ANUME FERICIRE

R: Mihai Constantinescu; *Sc:* Constantin Chirăță, Andrei Blaier; *I:* Grigore Ionescu, Ștefan Horvath; *Dc:* Vasile Rotaru; *C:* Gută Stirbu, Ana Iliescu; *M:* Temistocle Popa. *Cu:* Ovidiu Iuliu Moldovan, Tamara Cretulescu, Ion Caramitru, Coala Răutu, Ernest Maftei, Mihai Pălădescu, George Oancea.

(Continuare în pag. 59)

Tendință clasicistă: accentul pe personajele principale (*Bună seara Irina* de Tudor Mărăscu, cu Valeria Seciu, Ștefan Iordache și Emil Hossu)



deopotrivă, *Zile fierbinți* și *Gloria nu cîntă*, *Proprietarii* și *Drum în penumbră*, *Proba de microfon*, *Septembrie*, *Ancheta* și *Bună seara Irina* și orice încercare de a limita filmul de actualitate la filmul dezbateri pe teme serioase de viață și de muncă este forțată și improprie.

E de la sine înțeles că această diversitate de fond impune o diversitate de formă și că, dacă în cazul genurilor ne puteam pune întrebarea de la început, în cazul categoriei «film de actualitate» ea este exclusă. De aici și imposibilitatea de a defini caracteristicile imaginii filmului de actualitate, ci doar posibilitatea de a încerca să discernem anume tendințe mai frecvente.

În acest tablou deosebit de variat, cel mai simplu de evidențiat sînt extremele. Pe de o parte, tendința clasicistă, academistă care nu o dată tînde spre imaginea tip carte poștală, în care zonele de interes sînt strict delimitate, accentul căzînd în-

zind de temă și subiect, de formația și înclinațiile realizatorilor. Astfel, în *Ilustrate cu flori de cîmp* (imaginea Dinu Tănase) regăsim cîte ceva din ambele tendințe citate. Încă de la primele cadre, micile întîmplări de pe malul apei, privite prin binoclu de pe vas, au o accentuată notă documentaristă. Apoi acțiunea se desfășoară pe două făgașuri paralele — drama fetei însărcinate și nunta — tratate în maniere sensibil diferite: convențional-teatrală pentru prima, firesc-veridică pentru cea de a doua. De subliniat că acest convențional nu are nimic de a face cu convenționalismul (despre care vom mai vorbi), el fiind de un anume tip de convenție dramatică manifestă în compoziția cadrelor, montajul în cadru, suita planurilor, jocul actorilor etc.

Un loc aparte îl ocupă și *Filip cel bun* (imaginea Florin Mihăilescu), a cărui imagine ar merita o analiză foarte amănunțită. Complexitatea compoziției cadrelor pe baza mai multor centre de atenție în a-

ceeași imagine, grija pentru evidențierea aproape palpabilă a materiei diferitelor obiecte investite astfel cu rol dramatic (vezi satenul lucios și roșu al halatului Simonei sau lemnul mohorit și mat al mobilelor din casa părintească), locul important acordat obiectelor care ajung să domine oamenii (numeroase scene se desfășoară pe fundalul apăsător al unei stive de cauciucuri, al unei grămezi de fiare vechi sau al unor fațade impersonale de bloc), eliminarea cerului și întemnițarea personajelor în spații mai mult sau mai puțin închise (de la curtea imobilului lui Filip și până la plațeta unde face comerț ambulant Angela), metaforele neașteptate și foarte precise (grilaui de la ghișeu caserlei cade ca un jug pe grumazul lui Filip, proaspăt slujbaş) — toate acestea reprezintă serioase subiecte pentru o discuție consacrată funcției dramatice a imaginii de film. Discuția devine și mai interesantă prin comparație, de pildă, cu *Mere roșii* (operator tot Florin Mihăilescu), unde pe de o parte subiectul impune o mai mare simplitate a imaginii limitată la unul, maximum două planuri, iar pe de altă parte, autorii optează pentru soluții mai facile (slalomul printre cearceafuri, panoramicul descriptiv de 360° sau unghiurile subiective cu funcție comică).

Întorcându-ne la extremele amintite, putem spune, deci, că aparatul se poate constitui într-un martor acceptat al acțiunii, prezent în mijlocul ei și înregistrând trama așa cum înțelege ea să i se prezinte, sau într-un spion nevăzut având poziția privilegiată a privitorului pe gaura cheii, a cărui existență neștiută nu poate influența cu nimic desfășurarea evenimentelor. De aici impresia de imagine-ficțiune în primul caz și de imagine-document în cel de al doi-

lea. Atenție, însă, este vorba doar de o impresie, deoarece în fapt falsul ciné-vérité care definește cea de a doua tendință presupune o doză egală de elaborare, chiar dacă imaginile lasă o voltă senzație de filmare la împlinirea a unei realități plindite pe furie.

Relativitatea acestui «la împlinire» se confirmă și prin reluarea de la un film la altul a unor procedee și găselnițe, menite să sporească impresia de autenticitate. Astfel se remarcă predilecția pentru filmarea în locuri publice aglomerate care oferă o gamă largă și pitorească de chipuri: gara, strada, cîrciuma. De neuitat peisajul uman atât de pestriț din Gara de Nord, portretele atît de expresive surprinse de un aparat curios și totodată neliniștit (*Proba de microfon*, imaginea Ion Marinescu) sau atmosfera îmbibată și apăsătoare dintr-o berărie suprapopulată în care cenușul tonurilor și puținătatea luminii creează parcă senzația oiașivă a tulumului și a băuturii acrite (*Stop cadru la masă*, imaginea Anghel Deca).

Deși preferabile datorită diversității umane în mijlocul căreia eroii înșiși devin niște anonimi, locurile și localurile publice nu sînt singurele ambianțe care se pretează la filmări stil ciné-vérité. Există de pildă, în *Mijlocul la deschidere* (imaginea Vivi Vasile Drăgan) o deliberată transformare a aparatului într-un ochi iscoditor și indiscret care urmărește personajele în intimitatea lor, rămîind însă afară, dincolo de ușile și ferestrele prin care privește (cina lui Andrei). Această menținere la distanță a aparatului-spion față de personaj este frecvent practică în filmările de exterior. Ea prezintă un dublu avantaj în slujba autenticității: în primul rînd ca între privitor și privit se pot interpune, ca

în realitate, o serie de evenimente nesemnificative dar veridice (tramvaiul care acoperă pentru o clipă cuplul Nușa-Malunga în *Stop cadru...* și în al doilea rînd că se elimină dialogul, astfel încît imaginea este obligată să-și potențeze expresivitatea).

Un alt procedeu destul de frecvent folosit în peliculele noastre de actualitate este filmul în film. Prezența în cadru a unui aparat de filmat (*Proba de microfon*), a unui ecran mai mic care decupează «realitatea» (*Cursa*) sau a unor imagini de un alt tip realizate chipurile cu aparatul de filmat vizibil pe ecran (*O lacrimă de față*) încearcă, și uneori reușește, să ne convingă că nu este vorba despre o ficțiune, ci despre fapte de viață surprinse pe viu (ca în orice documentar cinstit). De fapt, avem de a face cu două tipuri de ficțiune suprapuse — ficțiunea realității și ficțiunea filmării realității fictive — din a căror întrepătrundere și interacțiune rezultă o convingătoare notă de autenticitate. Pentru a atrage atenția spectatorului asupra acestei dihotomii, se recurge la o diferențiere netă a celor două tipuri de imagini corespunzătoare celor două tipuri de ficțiuni. În *Cursa* (imaginea Florin Mihăilescu), reporterul TV înregistrează plecarea transportului special. Pe suprafața mare și colorată a ecranului se conturează o pată dreptunghiulară alb-negru — vîltoarea imaginei TV — care tinde să prindă elementele cele mai semnificative ale evenimentului. Această delimitare creează o impresie paradoxală de discontinuitate în continuitate și totodată oferă o definiție vizuală a ceea ce este cinematograful: decuparea, selectarea unor imagini din realitatea reală sau ficțională și remontarea lor într-o viziune proprie realizatorului. În *O lacrimă de față* (imaginea Iosif Demian și Constantin Chelba), cele două ficțiuni se concretizează în două tipuri de imagine — pe 16 mm (granulație mare, contururi imprecise, mișcări de aparat șovăitoare) și pe 35 mm (cadre compuse și filmate impecabil, căutări coloristice rafinate), montate alternativ ca două chipuri ale aceleiași vieți.

Trecînd de la cum la ce, de la mijloace de expresie la conținut, trebuie subliniată predilecția realizatorilor noștri pentru un anume tip de umanitate caracterizată printr-un anume pitoresc pus în valoare de imagine. Nu este locul aici să ne întrebăm de ce autorii filmelor de actualitate consideră aceste tipuri umane și mediul lor de viață caracteristice pentru societatea românească contemporană. În schimb, este cazul să constatăm minuțiozitatea cu care ei reușesc să le definească universul. Nunta din *Ilustrate cu flori de cîmp* și din *Explozia*, petrecerea din *larba verde de acasă*, strandul din *Stop cadru*, apartamentul Anei din *Proba de microfon* sau al lui Gheorghe Ion din *Mere roșii* pot constitui, dincolo

Definirea universului dat prin imagine: *larba verde de acasă*



lastica rafinată,
parent
ecaracteristică
nui film polițist
Un om în loden
e Nicolae
Mărgineanu)



de unele particularități strict operatoricești, secvențe ale unuia și aceluiași film document. Regăsim aceleași fizionomii, același mod de comportare zgometos și agresiv, aceeași pasiune pentru obiecte. Nimic nu vine să înfrumusețeze talmeș-balmeșul de bibelouri, șervețele, fructe și flori de plastic, oglinzi tip frizerie, mobile disperate tapitate în culori stridente, toate înghesuite în spațiul restrâns al unor locuințe supraaglomerate. Acumularea pare a fi cuvântul de ordine al acestei lumi și poate imaginea cea mai grăitoare în acest sens este cea a cadourilor de nuntă printre păsările și animalele împalate din *Ilustrate* cu flori de cîmp.

Este vorba despre o estetică a urfului sau despre o căutare obstinată a autenticului, o evitare programatică a convenționalului? De fapt una nu le exclude pe celelalte, fiind vorba nu despre a evidenția urful cu orice preț, a-l descoperi chiar și acolo unde nu există, a răzii poiză aurită pentru a dezvălui rugina, ci pur și simplu invers: a nu evidenția frumosul cu orice preț, chiar și acolo unde nu există, a nu polei... etc. pentru a nu se ajunge la imagini convenționale, extrase parcă dintr-un film publicitar, comandă a vreunui OJT. Așa apar, de pildă, blocurile gălățene din *Explozia* (imaginea Nicolae Mărgineanu) strălucind în soare ca niște soldați în uniforme de paradă sau apartamentul lui Corbea din același film cu mobilele lui scoase parcă dintr-un raion al unei expoziții cu vânzare. Filmele anticonvenționale se luptă să demonstreze că realitatea nu are prea mult de a face cu frumusețea aseptică a reclamelor, că tencuiala unui bloc nou se poate coșcovi, că un balcon închis cu geam poate arăta ca o jalnică hulubărie unde un cuplu nefericit se simte prins în capcană (*Stop cadru*) sau că o

locuință, fie ea și a unui arhitect ca Halunga, poate fi modestă și banală.

Aceasta nu înseamnă că imaginea convențională este lipsită de virtuti — de pildă, capacitatea imaginii filmului *Explozia* de a crea atmosfera — sau că în plin convenționalism nu se pot ivi momente de o surprinzătoare autenticitate — cum ar fi în *Drum în penumbră* (imaginea Nicolae Girardi) secvența de la cantina cu corba unsuroșind marginea castronului și cu ghiavecul plesnit în farfurii.

Privind imaginea multor filme românești de actualitate realizate în ultima vreme nu putem să nu remarcăm adecvarea soluțiilor operatoricești la dramaturgie: desfășurarea acțiunii pe mai multe planuri în *Filip*, apăsarea personajelor de către marginile restrictive ale ecranului în *Stop cadru*, coexistența spațiului închis al cabinei de camion cu cel deschis al peisajului în *Cursa*, aspectul prăfos al orașului de provincie din *Ilustrate*, simplitatea compoziției cadrului în *Mere roșii*, filmările cu aparatul ascuns în *Mijlocas* și *Proba*. Întrebarea este însă în ce măsură imaginile rezultate se constituie în imagini-document? În ce măsură vor da ele cînefului de peste cîteva decenii oglinda corectă a realităților noastre din anii '70?

S-ar părea că nu trebuie să ne facem prea multe griji în această privință. Pe de o parte, pentru că există filme ca *Proba de microfon*, *Stop cadru la masă*, *Mijlocas la deschidere*, *O lacrimă de față*. Pe de altă parte, pentru că și refugierea în convenționalism reprezintă un simptom al epocii, al mentalității unor cinești, al imposibilității lor de a vedea corect ceea ce privesc sau de a reda corect ceea ce văd. Studiul acestui fenomen poate dezvălui multe dintre realitățile creației. Dar asta e o altă poveste.

Cristina CORCIOVESCU

(Urmare din pag. 57)

Realizarea idealurilor și felul în care sînt văzute aceste idealuri de către cîteva tineri ai zilelor noastre.

DRAGOSTEA ÎNCEPE VINERI

R: Virgil Calotescu; Sc: Francisc Munteanu; I: Nicolae Girardi; Dc.-C: Nicolae Drăgan; M: Temistocle Popa, Mihai Maximilian; Cu: Adina Popescu, Toma Caragiu, Margareta Pogonat, Sergiu Nicolaescu, Vasilica Tastaman, Petre Paulhoffer.

Prima dragoste și prima deziluzie în viața unei tinere prea încrezătoare. Finalmente, echilibrul pierdut pentru o clipă și forța de supraviețuire se regăsesc — firesc — alături de colegii de muncă.

FILIP CEL BUN

R: Dan Pita; Sc: Constantin Stoiciu; I: Florin Mihăilescu; Dc: Virgil Moise; C: Liviu Zaharia, Ileana Popovici, Cu: Mircea Diaconu, Lazăr Vrabie, Ileana Popovici, Ica Matache, Draga Olteanu, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dincă, Florina Luican, George Calboreanu.

Un tânăr «căzut» la examenul de admitere în facultate încearcă să-și caute — și să găsească — un loc sub soare. Căutarea presupune o lungă traversare de medii sociale și contactul cu realități pînă atunci necunoscute. În termeni comuni: școala vieții. Un film de actualitate lucid, scormonitor care formulează, în subtext, o întrebare neliniștitoare pentru orice tânăr aflat la «vîrsta opțiunilor»: încotro?

MUNTELE ASCUNS

R: Andrei Cătălin Băleanu; Sc: Mihai Creangă; I: Nicolae Mărgineanu; Dc.-C: Nicolae Edulescu, Adriana Păun; M: Mihai Berindei; Cu: George Constantin, Dana Comnea, Horațiu Mălăele, Octavian Cotescu, Tamara Crețulescu, Virgil Branea.

Realitatea trepidantă a unui mare obiectiv al economiei socialiste va permite unui tânăr să-și depășească dezorientarea, complexele, maturizîndu-se, sub ochii noștri, în cadrul unei adevărate familii.

TRECĂTOARELE IUBIRI

R: Malvina Ursianu; I: Alexandru întorsoreanu, Gheorghe Fischer; Dc.-C: Adriana Păun; M: Tiberiu Olah; Cu: George Motoi, Silvia Popovici, Gina Patrichi, Cornel Coman, Nina Costa, Mihai Păldescu.

Un arhitect plecat de multă vreme din țară, se întoarce, măcinat de o boală mortală, să-și sfîrșească viața acolo unde a început-o. Nu înainte de a se supune, lucid, unei confruntări cu cei pe care i-a marcat și de care a fost marcat în tînetă. Un discurs patetic despre reușită și eșec.

PROPRIETARI

R: Șerban Creangă; Sc: Mihai Creangă, Șerban Creangă; I: Ion Marinescu; Dc.-C: Adriana Păun, Nicolae Edulescu; M: Richard Oschanitzky; Cu: George Constantin, Ștefan Iordache, Amza Pellea, Octavian Cotescu, Toma Caragiu, Ștefan Mihăilescu Brăila, Carmen Gallin, Constantin Cojocaru.

O dezbatere despre dreptul dar și datorita fiecărui muncitor de a fi, în același timp, și proprietarul conștient, chibzuit, al fabricii în care lucrează.

VIFORNITA

R: Mircea Moldovan; Sc: Petre Sălcudeanu; I: Ion Marinescu; Dc.-C: Nicolae Edulescu, Ștefan Maritan; M: Liviu Godeanu; Cu: Silviu Stănculescu, Ion Besoiu, Eugenia Bosinceanu, Luiza Oros, Ernest Maftei, Cosmin Gîlară, Nae Gh. Mazilu, Toma Dimitriu, Anton Tauf.

Despre putere și adevăr în mediul

(Continuare în pag. 61)

Reconstituirea
realității
sau când filmul
capătă
înfățișarea vieții
(*Proba de microfon*
de Mircea Daneliuc,
— cu Tora Vasilescu
și Mircea Daneliuc)

Document și operă de artă



În două cazuri filmul din actualitate românesc s-a dorit în același timp document și operă de artă: **Apa ca un bivol negru** (documentar artistic

inspirat de inundațiile anului 70 și care marchează apariția unei întregi generații de creatori: Pița, Verolu, Băleanu, Gulea, Demian, Tănase, Mărgineanu și în **Mal presus de orice** (inspirat de seismul de la 4 martie 77, film încă nedifuzat — semnat de doi dintre realizatorii «Apei...» Pița și Mărgineanu). Deși în al doilea caz elementul de ficțiune este mai pronunțat ambele filme întesc simultan a fi document al evenimentului dar și transpunere a sa în univers stilistic. Conflictul om-natură absoarbe în ambele cazuri tema operelor astfel încât raportarea la el în sens strict duce în același timp și la faptele istorice — fapte reale care se cer nu inventate ci relatate — dar și la cheia stilistică care se naște din însuși modul în

care grupul de creatori a înțeles logic și afectiv ceea ce povestește. În acest caz la estetic se ajunge nu prin transpunere, sublimare ori metamorfoză a întâmplărilor reale ci prin directă relație, prin contiguitate. Ciné-vérité-ul este punctul limită, maxima de suprapunere cu realitatea însăși și în fascinația lui și-au construit creatorii generației '70 mijloacele de expresie. Regăsim în ambele cazuri un traiect al operei de la întâmplare la semnificație, de la particular la general — drum pe care altă dată l-am numit registrul major al filmului din actualitate românesc. Includem atunci în acest registru două filme ale anului 80': **O lacrimă de fată** și **Proba de microfon**. În amândouă cazurile opera tinde să reconstruiască realitatea în tonalitatea relatării, deci printr-o suprapunere a termenilor reflexiei, opera devenind viață în cazul **Probel...** și invers, viața devenind film în cazul **Lacrimel...** Această confuzie voită între semnificant și semnificat este specifică generației '70, atunci când

ea a reușit să se debaraseze de tipicurile și rețetele producției obișnuite. În cazul **Probel...** ori **O lacrimă...** ca și în alt film a lui Daneliuc, **Cursa** simburile narativ nu include direct un conflict, dar are capacitatea să ne poarte de-a lungul realității strînindu-i acesteia valențele, silind-o să se arate așa cum este și, implicit, să se semnifice. Povestea de dragoste din **Proba...**, ancheta din **O lacrimă...** călătoria din **Cursa** sînt niște motive care susțin expediția ce o face artistul de-a lungul și în adîncimea realității înconjurătoare. Această indirectă inițiere în adevăr presupune o tehnică superioară a obiectivării, o distanțare foarte exactă față cu discursul narativ și o construcție ireproșabilă a micro-evenimentului, a trăsăturilor psihologice capabile flecare să emane semnificație, să centreze nucleul narativ. Unul dintre exemplele care se adaugă și anticipează pe cele citate este **Reconstituirea** (Lucian Pintilie). Aici avem o foarte iucută eliminare a conflictului direct în

favoarea unei relatări egale a unui eveniment. Subtextul este cel care acumulează în sine toată încărcătura de sensuri, afecte, astfel încât finalul să poată utiliza această rădătoare îngrămădire de gesturi, priviri, microdrame într-o adevărată explozie către tragic. Moartea unuia din cei doi eroi este revelatoare tocmai prin absurdul ei, ea fiind și articularea care susține întreaga reconsiderare semantică a poveștii din acest unghi.

Tot de la caz, reconstituind o întimplare reală, pornește și filmul lui Andrei Blaier, *Ilustrate cu flori de cimp*. De astă dată povestea urmărește felul în care s-a născut drama, încearcă discret să-l sugereze motivația și să-i caracterizeze protagoniștii. Menținându-se la nivelul unei relatări aparent obiective, mecanismul de semnificare se dovedește același ca și la filmele precedente. Această traiectorie obligă spectatorul să reunească în una singură judecata de valoare cu cea etică pentru că mesajul se află tocmai în corelarea elementelor peliculei de către percepția spectatorului. Conștiința sa este în cazul registrului major punctul în care se string în final toate datele problemei astfel încât faptul că filmul a fost sau nu urmărit cu plăcere nu poate fi separat de înțelesul, de mesajul peliculei.

Tot în acest registru, în care docu-

mentul funcționează după cum am văzut ca izvor dar și propulsor al acțiunii prin conflictul conținut, ar fi trebuit să se găsească o serie întreagă de alte filme din actualitate, dar care nu reușesc aceasta din diverse cauze, deși punctul de plecare le îndreptățește pe deplin să aspire la o reușită artistică. Analiza eșecului se dovedește în acest caz folositoare, ea dezvăluind alte laturi ale funcționării dialecticii relației document-ficțiune din unghiul abordat de noi. Astfel în tripticul: *Explozia*, *Cuibul salamandrelor* și *Bratele Afroditei* faptul real care stă la baza poveștii este tratat și adaptat astfel încât să intre până la urmă într-o rețetă «de gen». Această dorință neabătută de a aduce evenimentul pe căile bătute ale unor formule comerciale sărăcește de sens faptul primar fără să adauge în plus nimic. Trama inițială se dovedește plină la urmă un simplu motiv pentru spectacole pirotehnice, dimensiunea umană, înțelesul adinc al întimplării fiind părăsit pentru considerente comerciale. Tot în zona nereușitelor, cel puțin momentane, se poate înscrie și lista filmelor cu «conflicte din producție». Aici un accident naște tensiuni, confruntări, chiar anchete. Sint cazuri limită alese tocmai pentru că pot dezvălui mai bine resorturile unor

(Urmare din pag. 59)

rural sau cînd termenul «răspundere» nu vizează doar un principiu ci soarta unui om. În speță, soarta unui învățător, comunist, acuzat pe nedrept — dar cu bună credință — că ar «îngreuna colectivizarea agriculturii în satul lui». Operă de vîrf în filmografia regizorului Mircea Moldovan.

100 DE LEI

R: Mircea Săucan; Sc: Moria Lovinescu; I: Gheorghe Viorel Todan; Dc: Stefan Marițan; C: Oltea Ionescu; M: Richard Oshantitzky; Cu: Ion Dichisleanu, Ileana Popovici, Marga Barbu.

Un «caz» de absență a lungimii de undă comună, necesară înțelegerii dintre doi frați, cu efect tragic pentru cel mai tânăr.

1974

DE BUNĂ VOIE ȘI NESILIT DE NIMENI

R: Maria Callas Dinescu; Sc: Domokos Geza; I: Costache Dumitriu-Fony, Cornel Diaconu; Dc: Sever Frențiu; C: Nelly Grigoriu Merola; M: Laurențiu Profeta. Cu: Ana Szeles, Romeo Pop, Emanoil Petruț, Fabian Ferenc, Elisabeta Jar Rozorea, Eugenia Bosniceanu, Rodica Mandache, George Mihăilă, Constantin Codrescu, Gheorghe Naghi, Paula Chiuariu, Haralambie Boros.

Tot despre responsabilitate, de astă dată a părinților față de copii, în momentul critic al trecerii spre maturitate.

TREI SCRISORI SECRETE

R: Virgil Calotescu; Sc: Platon Pardău; I: Nicu Stan; Dc: Aureliu Ionescu; M: Laurențiu Profeta; Cu: Cornel Coman, Mircea Albulescu, Nucu Păunescu, Toma Caragiu, Margareta Pogonat, Lazăr Vrabie, Emanoil Petruț, Marcel Angheliescu.

Inspirat dintr-un fapt real, filmul expune sec, documentaristic, cazul unui maestru — om cîntîc și profesionist, încercat dar cam slobod la gură, drept care a fost concediat. Pledoarie, deci, pentru curajul de a avea curaj cu orice risc.

UN ZIMBET PENTRU MAI TÎRZIU

R: Alexandru Bolangiu; Sc: Mihai Caranfil; I: Dumitru-Costache-Fony; Dc: Constantin Simionescu; C: Oltea Ionescu; M: Mihaela Sergescu; Cu: Dumitru Furdul, Marin Moraru, Octavian Cotescu, Petre Motoi, Mircea Angheliescu, Ștefan Radof, Mihai Mereuță, Costel Constantinescu, Olga Tudorache.

Un fapt de viață prilejulește realizatorii o fină incizie în psihologia unor muncitori din zilele noastre a căror muncă dură îl asprește, fără să le altereze capacitatea de a iubi, căldura sufletească, spiritul de sacrificiu.

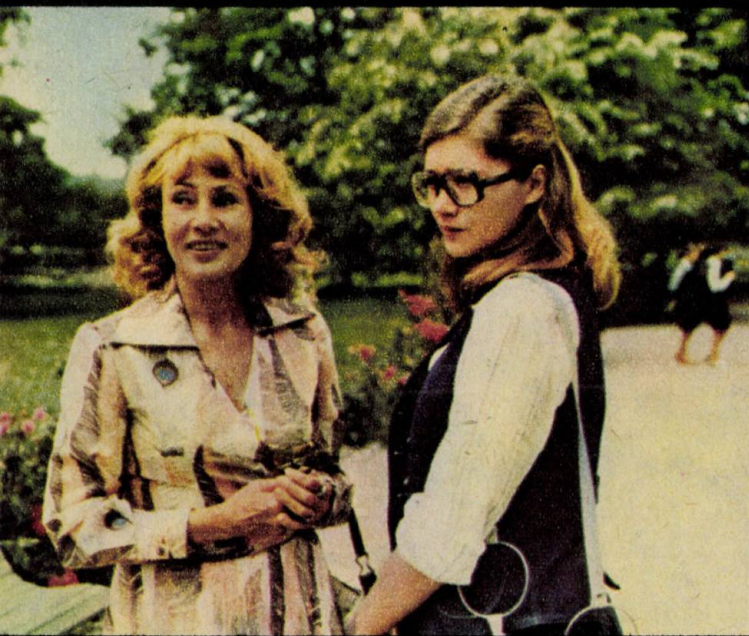
1975

CURSA

R: Mircea Daneliuc; Sc: Timotei Ursu, după o idee de Petru Vintilă; I: Florin Mihăilescu; Dc-C: Dumitru Georgescu; M: Lucian Mălianu; Cu: Mircea Albulescu, Tora Vasilescu, Constantin Diplan, Paul Lavric, Adrian Simionescu.

Doi prieteni, șoferi pe un trailer plecați în cursă cu o piesă-mamut, întâlnesc o tinăra femeie plecată în căutarea unui iubit dispărut. Un drum în trei, care s-ar putea încheia cu o viață în doi. Și o sumedenie de «mă-

Continuare în pag. 63



Șantierul, ca loc de desfășurare a dramelor personale (Marga Barbu și Catrinel Paraschivescu în *Omul care ne trebuie de Manole Marcus*)

runțișuri» de viață care dau întâmplării — căci este mai degrabă «o întâmplare» decât o poveste — senzația îmbatabilă de adevăr. Debutul regizorului Mircea Danelluc.

ILUSTRATE CU FLORI DE CÎMP

R.-Sc: Andrei Blaier; I: Dinu Tănase; Dc: Vasile Rotaru; C: Ileana Oroveanu; M: Radu Șerban. Cu: Draga Olteanu Matei, Eliza Petrăchescu, Carmen Galin, Elena Albu, Gheorghe Dinică.

Responsabilitățile ce revin tineretului din zilele noastre, resimțite tragic de eroina filmului lașă din nou deschisă problema responsabilităților ce revin celor maturi față de acești tineri. Filmul are meritul de a inventaria toate ipostazele acestor responsabilități neonorate. Cauzele aduse sînt formulate răspicat, vinovații sînt indicați într-o diversă galerie de tipuri umane iar filmul care urmărește să acuze, să ne atragă atenția asupra lor, reușește acest lucru din plin.

ORAȘUL VĂZUT DE SUS

R: Lucian Bratu; Sc: Marcel Păruș, Dumitru Solomon; I: Florin Mihăilescu; Dc: Virgil Moise; C: Lidia Luludis; M: Dan Ștefănică. Cu: Margareta Pogonat, George Constantin, Ilarion Ciobanu, Andrei Csiky, Zephi Alșec.

Rolul femeii în societatea noastră care îi asigură un cadru ideal de afirmare cot la cot cu bărbatul. În cazul eroinei filmului, «cotul» se întâmplă să fie al bărbatului iubit, așa încît egalitatea se plătește. Cu un mic sacrificiu de sine.

TATĂ DE DUMINICĂ

R: Mihai Constantinescu; Sc: Octav Pănuș; I: Costache Dumitru-Fony; Dc: Vasile Rotaru; C: Ileana Oroveanu-Kosman. Cu: Amza Pellea, Radu Beligan, Gina Patrichi, Olga Delia Mateescu, Mircea Constantinescu Govora.

Viața unui om «de toate zilele» dar tată numai de duminică, sau despre dificultatea de a fi întotdeauna, și pe toate planurile, la înălțime.

TOAMNA BOBOCILOR

R: Mircea Moldovan; Sc: Petre Sălcudeanu; I: Ion Marinescu; Dc.-C: Adriana Păun; M: Paul Urmuzescu. Cu: Marin Moraru, Draga Olteanu Matei, Dumitru Furdul, Maria Ploae, Emil Hossu, Sebastian Papaian, Ileana Iurciuc, Haralambie Polizu.

Filmul narează, cu umor, peripețiile instalării unor tineri absolvenți în satul în care au fost repartizați. Bonomia tonului nu atenuează seriozitatea problemelor.

INSTANȚA AMINĂ PRONUNȚAREA

R: Dinu Cocea; Sc: Mihai Opris, Gabul Iosif Chiuzbaian; I: Octavian Basti; Dc.-C: Radu Călinescu; M: Richard Oschanitsky. Cu: Ion Caramitru, Radu Beligan, Valeria Seciu, George Motol, Tanta Cocea, Colea Răutu, Constantin Gurită.

Respectarea dreptății, a adevărului sînt coordonatele profesiei unui tânăr judecător care va avea de înfruntat carierismul, demagogia necinstea.

1976

MERE ROȘII

R: Alexandru Tatos; Sc: Ion Băleșu; I: Florin Mihăilescu; Dc: Vitorio Holtier; C: Gabriela Lăzărescu; M: Cornel Tăranu. Cu: Mircea Diaconu, Ion Cojar, Angela Stoenescu, Carmen Galin, Emilia Dobrin, Ernest Maftei, Florin Zamfirescu, Mitică Popescu, Vasile Cosma.

Adaptare a unei nuvele de succes, filmul reușește să transpună, cinema-

mecanisme sociale, demonstrîndu-le eficiența în condiții dificile. Sigur, arta noastră a depășit faza, proletcultistă, în care artiștii trebuiau să demonstreze o societate. Astăzi realitatea se cere înțeleasă și expresia acestei înțelegeri constituie aportul pe care artistul îl aduce în epocă, în cultură. Iată de ce acest «conflict de producție», deși generos ca izvor al unor subiecte, s-a dovedit o armă cu două tăisuri. O insuficiență aprofundare stilistică din partea regizorilor ori excese explicative, ilustrative de partea scenariștilor au împiedicat filme ca **Instanța amină pronunțarea**, **Proprietarii**, **Avaria**, **Ancheta**, **Zile fierbinți** să treacă dincolo de pragul mediocrității. Nu s-a înțeles că aceste conflicte nu trebuie urmărite pe linia a ceea ce înseamnă ele social ci prin ceea ce semnifică uman, pentru că esteticul există numai în măsura în care trece prin acest «nex» care este personalitatea umană. Mecanismul social în sine nu poate constitui un obiect estetic singur ci numai integrat și înțeles prin prisma sufletului omenesc. Artistul reprezintă societatea prin oamenii pe care îi înțelege și zugrăvește. Prin problemele acestor oameni-personaje se naște și puntea de legătură cu spectatorul zilelor noastre în măsura în care filmele se vor opera de artă iar nu simple exhibiții ori procese verbale.

În gama minoră (precizăm și aici că minor nu este dat cu înțeles de operă minoră, slabă ori insignifiantă), traiectul pornește invers de la

general la particular, și în efortul de a adapta ideea la realitate în vederea unui mesaj anume documentul intră rar în discuție și atunci cel mult ca fundal, canava, pe care să se brodeze acțiunea imaginată de realizatori.

Astfel în filmul polițist dosarul cazului este tras către rețetă, către rocambolesc devenind de cele mai multe ori imposibil de crezut. Această pierdere a verosimilității în favoarea unor efecte discutabile antrenează după sine o golire de sens și substanță a întregului nucleu narativ, isprăvile detectivilor fiind mai apoi simple alunecări în gol. Două titluri notabile găsim în acest gen și aceasta datorat exclusiv regizorilor și eforturilor lor de a mînuși limbajul filmic cu adîncă virtuozitate: **Șapte zile** (Verolui) și **Un om în loden** (Mărgineanu).

Subiectul care are în centru clarificarea caracterelor a fost încercat mai cu succes în acești ani în **Filip cel bun**, **Mijlocul la deschidere**, **Muntele ascuns**. Dar și aici mediul social funcționează prea mult ca fundal și prea puțin ca factor integrat povestirii. Șantierul a fost în genere una din înfrîngerile cineastilor noștri. Simbure epoeice el a fost folosit de cele mai multe ori ca simplu loc de plantare a unor drame diurne și destul de comune chiar dacă au fost filme notabile. (**Omul care ne trebuie**, Manole Marcus).

Filmele portret, apropiindu-se de document prin vivacitatea personajelor propuse au fost **Mere roșii** (Tatos) ori **E atît de aproape feri-**

Antipodul relației document-ficțiune: *Trecătoarele iubiri* de Malvina Urșianu, cu Silvia Popovici și Gina Patrichi





**Renunțarea
la verosimil
în favoarea
virtuozității
stilistice:**

**7 zile
de Mircea Veroiu,
cu Irina Petrescu
și George Motoi**

cirea (Băleanu) și mai ales cele trei filme care fac din Lucian Bratu cea mai egală prezentă a generației 60' pe tărîmul filmului din actualitate: **Drum în penumbră**, **Orasul văzut de sus** și **Mireasa din tren**, după cum pline de savoare erau și cele două filme cu boboci în cheie comică realizate de Mircea Moldovan după scenariile lui Petre Sălcudeanu: **Toamna... și iarna bobocilor**.

Satul a fost spațiul în care s-a desfășurat acțiunea altor trei filme demne de reținut: **Frații** (debut Mircea Moldovan alături de Gică Gheorghe), **Casa dintre cimpuri** (Tatos) și **Iarba verde de acasă** (Stere Gulea). Motivele acestor filme lau satul românesc actual ca mediu în care personajele își rezolvă conflicte generice fără ca spațiul ca atare să se constituie vreun moment ca izvor al ideii ori desfășurării eveniment-tilate.

Relevante pentru realizările deceniului în domeniul filmului din actualitate mai sînt și trei povești de dragoste: **Trecătoarele iubiri** (Malvina Urșianu) poate cel mai unitar, **Răutăciosul adolescent** (Vitandis) și **Septembrie** (Timotei Ursu). Aceste love-story-uri, mai cu seamă cel al Malvinei Urșianu ar putea fi luate ca modele de ținută a registru-ului «minor» în care traiecul de di- minuare de la general la particular, bine ținut în mină, condus stilistic cu rigoare și profunzime poate ge- nera opera de cea mai bună ținută. Ele pot fi considerate antipodul rela- tiei document-ficțiune, dovadă că și reciproca este posibilă. În fond cîți dintre noi nu au rețrăit «ideea» iubirii așa cum o concretizează Sha- kespeare în «Romeo și Julieta». Se întîmplă, ca și viața să fie o imagine a artei...

Dan STOICA

tografic, portretul unui tînăr intelek- tual care înțelege să-și exercite profe- siunea aleasă cu pasiune, cu înalt profesionalism, dar care va avea de înfruntat cinismul, arivismul, incorec- titudinea, lășitatea, calomnia pentru ca (în final) să-și poată impune stiliul său de muncă și de viață. Reușita, adevărul acestei portretizări fac din eroul filmului, doctorul Mitică, un con- vîngător personal.

SINGURĂTATEA FLORILOR

R: Mihai Constantinescu; Sc: Octav Pan- cu-Iași, după o idee de Teodor Mazilu. I: Dumitru Costache Fony; Dc: Vasile Rotaru; C: Ileana Oroveanu; M: Temis- tocle Popa. Cu: Radu Beligan, Toma Caragiu, Valeria Gălgălov, Micaela Cara- caș, Colea Răutu, George Constantin, Ica Matache, Eugenia Bosniceanu.

O lecție de omenie pe care un șofer de taxi o oferă firească, unul medic înșurubat în succesul său social.

ULTIMA NOAPTE A SINGURĂTĂȚII

R: Virgil Calotescu; Sc: Ion Brad, Alexan- dru Brad, după romanul «Descoperirea familiei» de Ion Brad; I: Vivi Drăgan Vasile Dc: Aureliu Ionescu; M: Doru Stăn- culescu. Cu: Mircea Albulescu, Stela Popescu, Iurie Darie, Costel Constantin, Petre Gheorghiu, Ioana Ciomirlean, Silviu Stănculescu, Dorina Lazăr, Vasile Nițu- lescu, George Mihăiță, Colea Răutu, Dra- ga Olteanu Matei.

Problemele personale și «de obște» ale unui tărăn, la o vîrstă și într-o si- tuatie critică și criza de conștiință declanșată de ele. Film de introspecție psihologică într-un personaj și într-o colectivitate.

ULTIMELE ZILE ALE VERII

R: Savel Stîpob; Sc: Constantin Stoiciu; I: Florin Paraschiv, George Cristea; Dc: C: Victor Tapu; M: Han Maiorovici, Camelia Dăscălescu; Cu: Cornel Coman, Ovidiu Iuliu Moldovan, Adriana Ionescu, Con- stantin Drăgănescu, Maria Rotaru, Matei Alexandru, Ana Ciobanu, George Mihăi- ță, Constantin Văeni, Fabian Gavriluțiu, George Calboreanu Jr., Gheorghe Cozo- rici, Tamara Buciuceanu, Constantin Bir- liba.

Patru destine «la răscrucea», patru oameni împliniți pe plan profesional și total descoperiți la capitolul «viața personală» pentru că ei sînt oameni «cu viața în valiză și casa la drum». Adică, oameni de șantier.

ZILE FIERBÎNTI

R: Sergiu Nicolaescu; Sc: Francisc Mun- teanu; I: Nicolae Girardi; Dc: Constantin Simionescu; C: Oltea Ionescu. Cu: Vladi- mir Găitan, Ileana Popovici, Marga Barbu, Mircea Albulescu, Sergiu Nicolaescu, Colea Răutu.

Portretul unui director (de șantier naval) aprig dar drept, impulsiv, dar uman, înconjurat de probleme mari și mici și nevoit să le rezolve pe toate. Un ambles, un luptător în conflict permanent cu inerția și comoditățile celor din jur, hotărît să cîștige «toate bătăliile cu orice preț. În primul rînd cu cea a vieții personale.

1977

ACCIDENT

R: Sergiu Nicolaescu; Sc: Dumitru Cara- băt; I: Alexandru David; Dc: Mara Cucu- laș, Gheorghe Bălașoiu; C: Tatiana Apa- hideanu; M: Radu Goldiș. Cu: Vladimir

Continuare în pag. 65



Viața personajului de film



Caracterul imediat, lesne și flatant recunoscut al gesturilor și întâmplărilor care alcătuiesc poezia filmului a ajuns, în mod paradoxal (dar cîte paradoxuri nu traversează universul cinematografic!), să se întoarcă, uneori, împotriva filmului ca atare; să-l supună unor judecăți ce se îndepărtează de la legile constituirii estetice, operînd cu unități de măsură luate, chipurile, «din viață», dar care nu sînt, finalmente, decît convenabile tipare la purtător.

Precum «în viață» prea multă dragoste sufocă, așa și în cinematograf: privit prea îndeaproape, cu o-

chii pe care îi aruncăm asupra tuturor lucrurilor din casa și ograda omului, riscăm să-l transformăm într-un bun apărut cu sentimente patronale ce nu au nimic de a face cu enunțul critic. Cele două mari obsesii care bîntuie, dau insomnii și, în ultimă instanță, un aer de îngrijorare inoperantă, cele două mari obsesii ale «opiniei generale» în raporturile cu cinematograful, și anume așteptarea capodoperei cu sentimentul că cineva ne tot joacă feste de nu se mai ivește, și judecarea filmului cu fotografia vieții în mină, sînt atît de bine instalate și întreținute încît chiar apariția unor filme de valoare a fost înregistrată, mai ales, din unghiul propulsării unor

personaje «autentice» — care-sea-mănă-cu-cele-de-pe-stradă», «din-viața-de-toate-zilele». Să fie oare acesta singurul merit al unor filme precum **Mere roșii**, **Filip cel bun**, **Cursa**, **Septembrie**, **larba verde de acasă**, **Mijlocas la deschidere**, **Proba de microfon**, **Stop cadru la masă**, **Mireasa din tren**, **Casa dintre cîmpuri**, **O lacrimă de fată**?

Ce ne pot spune un blajin Filip, un medic tînr și vulnerabil, o fată care circulă fără bilet de tren, o alta care se îndrăgostește de un bărbat căsătorit etc., desprinși din peliculele respective și întîlniți, să zicem, în tramvaiul cu care mergem la serviciu? Ar stîrni aceleași întrebări, aceleași emoții? Momentul deosebit pe care l-au marcat unele dintre filmele noastre din ultimii ani a fost judecat, uneori prin prisma unei autenticiități asimilate simplificator cu fotografia realității. Dar asta nu este o fotografie a vieții, ci un răspuns la întrebările ei. Felul cum sînt chestionați pe alocuri, spectatorii, cum sînt invitați să-și spună cuvîntul, sugerîndu-li-se argumente, răspunsurile unor actori care își caută repere, dar nu modele neprelucrate și, să recunoaștem, comentariile critice, întrețin această translație brutală din planul realității în cel al ficțiunii artistice. Un soi de mărunț neorealism se suprapune imaginii autenticiității, dar ea, autenticitatea, nu este nici un veșmînt în sine și nici un apanaj al artei realiste. Un personaj romantic nu este mai puțin autentic, în sine. Werther este autentic pentru opera lui Goethe, iar valul de sinucideri care i-a urmat amîntea, poate, printre altele și că, uneori, «viața imită arta».

Autenticitatea personajelor din filmele noastre trebuie detectată în puterea acestora (putere insufletită, firește, de creatori) de a se integra structural tipului de existență, de societate, de univers căreia îi aparțin. Inventarierea semnelor exterioare, atît de numeroase și ușor depistabile într-o artă a imaginii, cum este cinematograful, confundarea lor cu semnificația, ca să ne exprimăm în termeni semiologici, operație de asemenea facilitată de receptarea filmului, denaturează însăși autenticitatea raporturilor spectatorilor cu lumea de pe ecran, cu eroii acesteia, natura acestor relații care trebuie să rămînă și una intelectuală, nu strict emoțională sau agreabilă, amicală.

Din interiorul acestei înțelegeri, personajul cel mai frecvent analizat de filmele mai sus amintite, acela al tînărului care se caută pe sine însuși și caută drumul în viață este convingător, relevant, semnificativ, atașant, cum se spune, de altăa ori, nu prin tribulațiile lui propriu-zise, prin neprevăzutul, pitorescul sau sentimentalismul unor întâmplări, ci



Cazul tipic de tînăr în căutarea drumului în viață (Mircea Diaconu și Marin Moraru în *Filip cel bun*)

**«Ca-n viață»
nu trebuie înțeles
ca o zestre
din care se poate
ronțai fără habar**

prin întrebările pe care le împing în prim-plan și care conduc către o judecată-meditație asupra a ceea ce înseamnă realizare și eșec, luciditate și amăgire, demnitate și compromisiuri, curaj și lășitate.

Ana Covete din **Proba de microfon** — pentru a ne opri asupra titlului cel mai des citat în ultima vreme — are, desigur, aerul unei fete din zilele noastre dar uneori rochiile «up-to-date» și coafura «către afro», plus nonșalanța și o anumită insolentă a comportării nu sînt, prin ele însele, cîtuși de puțin bune condu-

cătoare de adevăr emoțional; desprinsă din hăituaia dureroasă pe care Daneliuc o organizează în jurul ei și căreia pînă la urmă trebuie să-i facă față doar prin propriile ei puteri, fata ar fi o apariție, nu o eroină de referință.

Extras din atmosfera spitalului propus de Alexandru Tatos și Ion Băieșu în **Mere roșii**, a curentilor subterani purtători de mici invidii și indemnuri la compromis, din singurătatea camerei mobilate și tovarășia ibricului cu-coadă-care-frige și a fetelor bune dar nedispuse să se îndrăgostească, ar mai avea blîndul medic aceeași încărcătură afectivă? Ce ar fi evadarea desenatoarei din **Stop cadru la masă** decît o banală aventură în afara obiectului atenției, așa cum l-au văzut autorii: un bărbat ce își ignoră propria-i mediocritate, care schimbă un tip de existență mărunță cu una și mai mărunță, ne-fiind capabil să-și traverseze propriile experiențe în cunoștință de cauză. Placiditatea, zborul la mică altitudine nu sînt atît de inofensive, pare să atragă atenția filmul, atîta

(Continuare în pag. 66)

**Modelul «clasic»
de tînără absolventă
în căutarea adevărului
despre sine
(Maria Ploae
în *Toamna bobocilor*)**



(Urmare din pag. 63)

Găitan, George Mihăiță, Sergiu Nicolaescu, Dan Ivănescu, Ileana Popovici, Ștefan Mihăilescu Brăila, Amza Pelea.

Inspirat dintr-un caz real, un film polițist a cărui ancorare în stricta actualitate se simte în primul rînd în autenticitatea personajelor.

E ATIT DE APROAPE FERICIREA

R: Andrei Cătălin Băleanu; Sc: Constantin Stoiciu; I: Florin Paraschiv, Valentin Popescu; Dc: Nicolae Edulescu; C: Gabriela Lăzărescu; M: Radu Goldis; Cu: Albert Kitzl, Diana Lupescu, Constantin Diplan, Margareta Pogonat, Petre Gheorghiu.

Un film dedicat studenților, grijilor acestora (examene, alegerea unui loc de muncă, întemeierea unei familii) pe care realizatorii le enumeră cu nedismulată duioșie.

IARBA VERDE DE ACASĂ

R: Stere Gulea; Sc: Sorin Titel; I: Valentin Ducaru; Dc: Vasile Rotaru; C: Gabriela Lăzărescu; M: Radu Șerban; Cu: Florin Zamfirescu, Octavian Cotescu, Nițulescu Vasile, Ion Caramitru, Mihai Păldescu, Ernest Maftei.

Problema opțiunii, a drumului ales în viață de către un tînăr intelectual care se va întoarce în satul natal — problema tratată fără ostentație, în semitonuri care nu atenuază seriozitatea și generozitatea tezei demonstrate.

MARELE SINGURATIC

R: Iulian Mihai; Sc: Marin Preda; I: Gheorghe Fischer, Alexandru Intorsureanu; Dc: Giulio Tincu; C: Gabriela Lăzărescu; M: Anatol Vieru; Cu: George Motol, Florentina Manea, Toma Caragiu.

Adaptarea romanului omonim al lui Marin Preda, «Marele singuratic». Un film de introspecție psihologică în care se încearcă materializarea cinematografică a frămîntărilor și amintirilor unui fost activist de partid care va înțelege că, indiferent de avaturile vieții personale, adevărata sa vocație, datorită sa primordială, rămîne munca de partid.

RĂTĂCIRE

R: Alexandru Tatos; Sc: Ion Băieșu, Alexandru Tatos; I: Florin Mihăilescu; Dc: Helmut Stürmer; C: Svetlana Schiopu; M: Temistocle Popa; Cu: Ioana Pavelescu, Klaus Gehrke, Marga Segal, Gina Patrichi, Regina Heintze.

Povestea dezrădăcinării, a înstrăinării de țară a unei tinere fete. Relatăta cu sinceritate, capătă valoarea unei lectii de viață.

REGĂSIRE

R: Ștefan Traian Roman; Sc: Anca Arlon, Gheorghe Robu, Dorel Dorlan; I: Marian Stanciu; Dc: Victor Tapu; C: Marilena Mărgărit; Cu: Violeta Andrei, Margareta Pogonat, Emil Hossu, Colea Răutu, Florin Piersic, Valeria Seciu.

În decurul zilelor noastre o dramă intimă: descoperirea tirzie a unei gesele din tinerețe comisă fără știință și încercarea disperată a «vinovatei» de a o îndrepta, cu orice preț.

SEPTEMBRIE

R: Sc: Timotei Ursu; I: Marian Stanciu; Dc: Marga Moldovan; C: Csaba Zemplenyi; M: Adrian Enescu; Cu: Anda Onesa, Geo Costiniu, Sandu Popa, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ștefan Bănică, Jean Constantin.

Scurta întîlnire dintre un băiat bun, în fond, dar cu multe lipșuri bine ascunse, și o fată prea încrezătoare în dragostea la prima vedere. Un film

grav despre tinerii care nu-și găsesc întotdeauna la vreme, drumul drept în viață.

TREPTÉ PE CER

R.-Sc: Andrei Băler; I: Nicu Stan; Dc: Ștefan Antonescu; C: Horia Popescu; M: Radu Șerban. Cu: Silvia Popovici, Gheorghe Dinică, Ilarion Ciobanu, Petre Gheorghiu.

Din nou un șantier (mediu predilect al filmului de actualitate) de astă dată izolat în munți, un colectiv mic, o mină de oameni, și o dragoste pierdută și regăsită la propriu și la figurat «la mare altitudine». În fond, despre dragoste și renunțare, despre muncă și responsabilitate.

1978

AVARIA

R: Ștefan Traian Roman; Sc: Dorel Doran; I: Octavian Baști; Dc: Victor Tapu, Milian Mitron; C: Gabriela Ricsan; M: Gabriel Mărgărint. Cu: Ilarion Ciobanu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Emil Hossu, Olga Bucătaru, Margareta Pogonat.

Lupta dramatică a unui mare colectiv dintr-o uzină de primă importanță națională, cu o avarie gravă apărută chiar în ziua în care se împlinesc 25 de ani de la «prima piatră de temelie». Un moment de solidaritate umană.

DIN NOU ÎMPREUNĂ

R: George Cornea; Sc: Dumitru Buznea; I: Anghel Decea; Dc: Vasile Rotaru; C: Horia Popescu; M: Cornelia Tăutu. Cu: Vladimir Găitan, Ilarion Ciobanu, Mircea Diaconu, Micaela Caracas, Draga Olteanu Matei.

Problema adaptării tinerilor intelectuali «repartizați în provincie», mai exact, la țară, dar și conflictele pe care, în etanolul lor de modernizatori ai agriculturii, le stănesc, de bună voie și nesiliți de nimeni.

DRUMURI ÎN CUMPÂNĂ

R: Virgil Calotescu; Sc: Ion Brad, Alexandru Brad; I: Vasile Vivil Drăgan; Dc: Mihai Beciu; C: Oltea Ionescu; M: Anton Suteu. Cu: Mircea Albulescu, Gheorghe Dinică, Colea Răutu, Dorina Lazăr, Costel Constantin, Sergiu Nicolaescu, Silvia Popovici.

Inspirat din viața satului românesc contemporan, filmul surprinde procesul de modernizare a satului privit prin prisma unei numeroase familii de țărani.

GUSTUL ȘI CULOAREA FERICIRII

R: Felicia Cernăianu; Sc: Gheorghe Manoliu; I: Ion Marinescu; Dc: Mircea Rimbinschi; C: Cristina Păunescu; M: Radu Zamfirescu. Cu: Mitică Popescu, Cornelia Gheorghiu, Vasile Cosma, Nae Gh. Vaziliu, Dorel Vișan, Costel Constantinescu.

Portretul unui tânăr inginer care, la locul lui de muncă, va combate cu perseverență inerția, incompetența arivismului.

1979

OMUL CARE NE TREBUIE

R: Manole Marcus; Sc: Ion Băieșu; I: Alexandru David; Dc: Mihai Ionescu; C: Florentina Ilieana Mirea; M: George Grigoriu. Cu: Ilarion Ciobanu, Jeana Gora, Cătrinel Dumitrescu, Jean Constantin, Octavian Cotescu, Mircea Angheliescu.

De data aceasta «pionierii entuziaști ai marilor șantieri ale construcției socialiste» au eșuat în filmul este o caldă pledoarie pentru înțelegerea obștescilor care îi ajunge din cînd în cînd, a

(Continuare în pag. 65)

timp cît un destin vine în atingere cu altul.

Fuga la mare a Anișoarei, eroina filmului **Septembrie**, tinăra candidă, modestă, fragilă, cu visuri și ele fragile, ca ale altor altora, capătă proporții și semnificații prin premoniția tragicului, a inevitabilului care planează asupra filmului: băiatul descifrează inscripțiile de pe pietrele mortuare cu un fel de curiozitate amuzată, fata — cu o neliniște tulburătoare. Ecuația exactă a filmului lui Iosif Demian, **O lacrimă de fată**, nu o dă suma aritmetică a scenelor de cină-verité, a chipurilor de neprofesioniști cu reacții îndelung pînă și furate de camera de luat vederi, ci amara sugestie a unei colectivități care, fugind de adevăr, fuge de ea însăși. Cele mai multe dintre bătrînețele satului erau de acolo, «din viață», personajul Luizei Oroș era însă construit dar diferența dintre ele nu se percepea nu pentru că talentul lor l-ar fi egalat pe cel al actriței, ci pentru că o unică voință regizorală dicta un univers.

Demonstrația poate fi susținută și invers: de ce filme ale căror personaje seamănă destul de bine cu cele întîlnite în situații curente nu izbutesc să dobîndească dimensiuni și semnificații? Baronul din **Zbor planat** avea destule din datele «băiatului de șantier», dar drama lui se consumă în indiferență pentru că însăși existența celui șantier nu era traversată decît de întîmplări fără consecințe și întrebări. Neconduse către o morală a neliniștii, personajele din **Cumpăna**, deși diferențiate din start printr-un anumit potențial dramatic, deși aflate în situații de răscruce, nu pot salva filmul.

«Personajul ca-n film» și «personajul ca-n viață» nici nu se exclud, nici nu au, în sine, un ascendent unul asupra celuilalt. «Ca-n film» nu se opune, forțamente, lui «ca-n viață», după cum acest «ca-n viață» nu înseamnă din capul locului, o zestre din care se poate ronța fără habar. Sînt două modalități de a construi autenticitatea — arta înseamnă contradicție, nu nimerirea corespondenței cu ceea ce se bănuiește a fi viață — în care se poate totuși de bine cîștiga ori eșua. Chestiune de conștiință artistică, de chemare, de sensibilitate și cultură, de înțelegerea specificului filmului, de prea multe ori vîndut pe o monedă prea măruntă.

Desigur, nu orice film trebuie judecat cu Kant într-o mină și Descartes într-alta, cu estetica lui Vianu la dreapta și cursul despre «Tratatul despre sublim» la stînga — de altfel sînt pelicule care nu merită deloc efortul judecății — dar analiza filmelor după criteriul asemănării personajului cu vecinul de la etajul III ori colegul din anul IV, compromise demersul critic, iar spectatorului îi asterne o pistă care îl poate mîguli, dar nu stimula.

Magda MIHĂILESCU

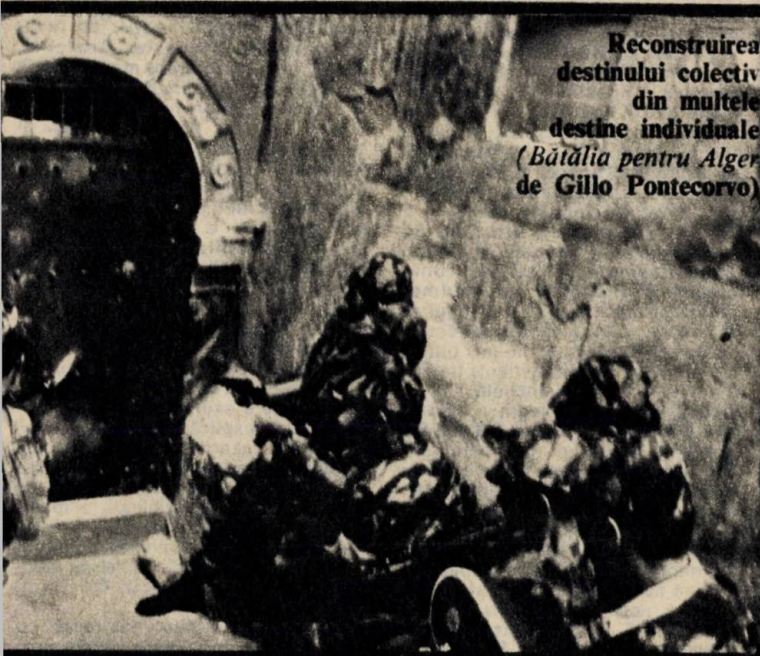
Filmul de

În căutarea faptului real



Cu o istorie îndelungată, cum o dovedeste răspîndirea «actualităților reconstituite» în anii 1900, punct de pornire al multor experiențe îndrăznețe,

de la filmele școlii clasice sovietice la filmele neorealiste italiene, simptome pentru ceea ce Arnold Hauser numise cîndva «foamea de realitate» a cinematografului, tendința fotografică a cucerit astăzi, cu o rapiditate fără precedent, aproape toate orizonturile practicii cinematografice. Spațiul privilegiat în care s-a produs și continuă să se producă întoarcerea spre faptul real rămîne, însă, «filmul social-politic». Lucrul nu e deloc surprinzător: în această arie, conștiința mai vie a forței persuasive a documentului se impune fără întîrziere; aici, necesitatea transformării spectatorului în interlocutorul cineașului este resimțită cu o ascuțime sporită. (Nu întîmplător, numeroase dintre mișcările înnoitoare cristalizate aproape simultan în cîmpul celorlalte arte afirmă aceeași strînsă solidaritate între elementul de natură documentară și continuurile manifest politice: teatrul documentar vest-german «prezintă spre apreciere faptele», scrie Peter Weiss într-un eseu programatic; «jurnalul viu» urcă pe scena americană colajul de documente; experimentul de televiziune poloneză la începutul anilor '70, «teatrul faptului» propune o formulă inedită de spectacol, o îmbi-



Reconstruirea
destinului colectiv
din multele
destine individuale
(*Bătălia pentru Alger*
de Gillo Pontecorvo)

Fixarea faptului real — marele sau micul fapt real, evenimentul istoric sau evenimentul desprins din actualitatea stringentă — constituie unul dintre demersurile-cheie pe care le-a întreprins, în cursul ultimului deceniu și jumătate, cinematograful de pretutindeni: redescoperind gustul pentru factografie, cineastul redescoperă inestimabila valoare a documentului.

mare de film documentar și teatru politic sprîlînită pe comentarea unui fapt istoric). Legat direct sau indirect de actualitate, gîndit ca o dezbatere a evenimentului trăit sau asumat, năzuidîntotdeauna să proiecteze circumstanțialul în sfera generalului și să treacă de la înregistrarea cronică-rească la sinteza istorico-filozofică (așa cum spunea Costa Gavras: «*Îmi oferea imaginea strigătoare a adevărului tuturor mecanismelor asasinatului politic*»), filmul social-politic avansează o nouă înțelegere a valorii sociale a actului cinematografic din dubla perspectivă a nașterii și finalității lui. Hrănită, suscitată, dictată de realitate, opera cinematografică se întoarce în realitate, mobilizînd opinia publică, silind spectatorul să la act de problemele nevralgice ale lumii în care trăiește și, mai mult decît altă, să acționeze: e suficient să ne amintim că *Singele condorului*, virulentul pamflet anti-

colonialist al lui Jorge Sanjines, film interzis de primăria din La Paz și repus în circulație numai în urma manifestațiilor de stradă, a determinat expulzarea așa-ziselor «Corpuri ale păcii» pe care le vizase polemica cineastului bolivian. Incisive, aspre, reducînd masiv elementul spectacular, nu puține dintre filmele militante ale lui Solanas, Karmitz, Marker, Marret, Gregoretti, Ferrara se împărțesc din idealul formulat de Sanjines: idealul «cinematografului care nu spune povești ci face istoria».

Nu mai un ochi superficial, insensibil la nuanțe, poate considera cinematograful faptului social-politic o realitate omogenă din punct de vedere expresiv. Incorporarea substanțelor documentare și transfigurarea ei se produc în grade diferite; rezolvarea concret cinematografică a raportului dintre document și ficțiune e de fiecare dată alta. De aici, marea varie-

Continuare în pag. 68

problemelor de familie de care sînt depășiți — din cînd în cînd

ORA ZERO

R: Nicolae Corjoi; Sc: Coman Sova, I: Vasile Vîlv Drăgan; Dc: Aureliu Ionescu; C: Oltea Ionescu; M: Florin Bogardo; Cu: Mihai Mereuță, Geo Costiniu, Carmen Galin, Silviu Stănculescu.

Seara de Revelion prilejulește autorilor realizarea citorva portrete veridice de la o exemplară familie de muncitori pînă la un grup de paraziți, și implicit atitudinii diferite față de muncă, dragoste, cinste, prietenie.

1980

ANCHETA

R: Constantin Vaeni; Sc: Florin N. Năstase; I: Ion Anton; Dc: C. Nicolae Drăgan; M: Cornelia Tăutu; Cu: Mircea Albulescu, Remus Mărgineanu, George Motoi, Silvia Popovici, Ion Caramitru, Gheorghe Cozorici.

Film-dezbateră despre îndatorirea comuniștilor de a lupta pentru aplicarea principiilor de bază ale societății noastre, apărarea legalității, respectarea omului și a demnității sale.

BUNĂ SEARA IRINA

R: Tudor Mărăscu; Sc: Timotei Ursu; I: Marian Iordache, Dumitru Mihai Truică; Dc: Sava Cuzmîn; C: Lidia Luludis; M: Florin Bogardo; Cu: Ștefan Iordache, Valeria Seclu, Emil Hossu, Sebastian Papalini, Tănase Cazimir, Constantin Colocaru, Dan Condurache.

Despre «singurătatea căpitanilor de cursă lungă» și a sotilor de căpitan de cursă lungă, despre dragostea «de la distanță» și cît poate ea să minze temelia unei căsnicii.

CASA DINTRE CIMPURI

R: Alexandru Tatos; Sc: Corneliu Leu; I: Nicu Stan; Dc: Dorina Jortan; C: Irina Katz; M: Lucian Mețianu; Cu: Amza Pellea, Mircea Daniliuc, Tora Vasilescu, Mircea Diaconu, Corado Negreanu, Dorel Vișan, Mihai Pălădescu.

Tratate cu umor amar problemele care-l așteaptă pe un tânăr agronom în satul care a fost repartizat sînt totuși grave, iar filmul are meritul de a ne atrage, cu insistență, atenția asupra lor.

CÎNTEC PENTRU FIUL MEU

R: Constantin Dîcu; Sc: Mihai Opris, Constantin Dîcu; I: Alexandru Groza; Dc: Mihai Declu; C: Mircea Ribinschi; M: Cornel Fugaru; Cu: Virgil Ogăsanu, Horațiu Măilele, Dina Coces, Gina Patrîchi, Melania Cîrje, Cornel Vulpe.

Periplul unui reporter tv., care în dorința de a reabilita un inginer condamnat pentru o vină incertă, reface biografia acestuia, din mărturiile unor oameni de azi.

MIREASA DIN TREN

R: Lucian Bratu; Sc: Dumitru Radu Popescu; I: Nicu Stan; Dc: Marcel Bogos; C: Irina Katz; Cu: Gheorghe Visu, Aurora Leonte, Radu Valda, Ica Matache, Dorel Vișan.

Filmul urmărește avaturile unor tineri care încearcă să găsească răspuns complexelor probleme ale viștelor: alegerea drumului în viață, oscilația între mirajul unei viști aventuroase, a succesului facil sau munca dură ne-spectaculoasă, singura care poate duce la adevărata realizare. Zborul greu, controlat, al vîștelor, rătăcirile inerente, care nu maculează începutul de viață, poezia viștelor însușite de film din unghiul acestora de vedere ferindu-i, astfel, de didacticismul care planează

în mai toate filmele noastre despre tineri.

MIJLOCAS LA DESCHIDERE

R: Dinu Tănase; Sc: Mihaela Istrătescu; I: Vasile Vili Drăgan; Dc: C. Aureliu Ionescu; M: Marius Pop; Cu: Ștefan Măter, Mircea Cretu, Sorina Stănculescu, Dana Siclovan, Gabriela Chiper, Zaharia Voinea.

Un moment de criză în viața unui tânăr strungar — mijlocas la deschidere în echipa de rugby, în timpul liber — aflat în conflict de dragoste, de muncă și, în cele din urmă, de conștiință. Pleo- doarie pentru ambția de a nu ceda minimei rezistențe nici în viața perso- nală, nici în cea profesională. Punct important în filmografia regizorului Dinu Tănase, care îl plasează în fami- lia tinerilor regizori preocupați de fil- mul de actualitate.

O LACRIMĂ DE FĂTĂ

R: Iosif Demian; Sc: Petre Sălcudeanu; I: Iosif Demian, Constantin Chelba; Dc: Ștefan Antonescu; Cu: Lidia Luludis; M: Anca Dumitrescu; Cu: Dorel Vișan, Gheorghe Negoescu, Anton Attenie, Lui- za Orosz, Constantin Rădulescu, Dragoș Pslaru, George Bossun.

O echipă de anchetă sosită într-un sat să lămurească împrejurările tul- buri ale morții unei tinere, tehnician în gospodăria colectivă, descoperă nu doar mobilul crimei, dar și câteva nereguli din viața satului, comise «cu acte în regulă». Concluzia anchetei: dincolo de orice răfuieli personale, la baza crimei a stat necinstea. Realizat — ca majoritatea filmelor «noul val» — în priză directă și ciné-vérité, el marchează apăsător pozitiv nu doar filmografia încă scurtă a regizorului Iosif Demian, dar și producția filmului de actualitate românesc din ultima vreme.

PORTILE DIMINETII

R-Sc: Radu Gurău; I: Octavian Basti, Aurel Tripon; Dc: Victor Tapu; C: Mari- lena Șerbănescu; M: Ramon Tavernier; Cu: Teofil Vilcu, Șerban Ionescu, Radu Durdăreanu, Florina Cercel, Constantin Florescu, Nae Gh. Mazilu.

Viata pescarilor din Jurilovca cu greutățile ei.

PROBA DE MICROFON

R-Sc: Mircea Daneliuc; I: Ion Marinescu; Dc: C. Daniela Codarcea; Cu: Tora Vasi- lescu, Gina Patrichi, Mircea Daneliuc, George Negoescu, Geta Capră, Adrian Mazarache.

Prin intermediul unui «love story» între un băiat «la locul lui» și o fată «nelocul ei», despre multele posibi- lități de a eșua în viața cea de toate zilele. Primul film de autor al regizo- rului Mircea Daneliuc. Lucrat în priză directă și, în mare parte, cu metoda ciné vérité-ului, el consolidează ideea unui cinematograful adevărului total și înscris un punct important în peisajul filmului de actualitate. Văzut de «noul val» de cineaști.

STOP CADRU LA MASĂ

R: Ada Pistiner; Sc: Ștefan Iureș; I: An- ghel Deca; Dc: Nicolae Șchiopu; C: Ma- ria Oteteșeanu; A.M. Jean Lăzăroiu; Cu: Aleksandr Kaliagin, Anda Călugăreanu, Dorina Lazăr, Estera Necșu, Radu Pa- namarenco, George Bănică.

Banala aventură extraconjugală a unui arhitect frustrat pe toate planu- rile, pusă sub lupă pentru o minuoasă analiză a sentimentelor mici genera- toare de probleme mici. Un film tăios și fără mânuși în fața adevărilor neconvenabile, care poartă amprenta benefică a unui documentarist. Debu- tul regizoarei Ada Pistiner în filmul de ficțiune.

tate a formulelor expresive experi- mentate pretutindeni. Citeva dintre ele apar extrem de frecvent. Cronica desfășurată ca caleidoscop, refăcând istoria destinului colectiv din mul- tilele istorii ale destinelor indivi- duale, își găsește o înfrumusețare con- vingătoare în **Bătălia pentru Alger** al lui Gillo Pontecorvo, de pildă, unde transpar sugestiile lecției rosselli- niene din **Paiza**. Ceea ce s-a numit «filmul factual» constituie echivalen- tul cinematografic al «literaturii faptu- lui brut»: îl practică, în Polonia, Ro- man Zaluski (**Epidemia** descrie, cu o austeritate documentaristă, efor- turile locuitorilor din Wrocław de a stăpâni flagelul variolei) și Andrej Trzost-Rastawiecki (atât de contro- versatul **Cronologia unei crime** e un fel de proces-verbal al unui caz de delincvență juvenilă petrecut în apropiere de Lodz și, nu mai puțin, o reflecție despre inconștiența tragică). Resursele filmului-anchetă sînt ex- ploate și ele adeseori: cu **Salva- tore Giuliano și Cazul Mattei**, Rosi propune structuri cinematografice deopotrivă riguroase și suple, discursu- ri de o neobișnuită energie și tensi- une expresivă. Încercînd, cu mai mulți sau mai puțini sorți de izbîndă, să pună în acord reconstituirea docu- mentară și gustul pentru spectacol, o bună parte a cinematografului poli- tic face apel la seducțiile genurilor populare: **Z** al lui Costa Gavras și **Atentatul** al lui Yves Boisset aze- zaseră tiparul de film polișt printre modelele narative predilecte. În ul- timă instanță, toată această diversi- tate de formule — pe care nu am făcut decât să o sugerăm — se ordonează în jurul a două mari impulsuri: la un pol se grupează încercările intere- sate să păstreze intactă materiali- tatea, cruditățile documentului, în- cercări înscrise, de regulă, în regis- trul consemnării reportericești, al re- latării evenimentului pe un ton apa- rent neutru, al netei prezentări di- dactice; la celălalt pol se plasează filmele credincioase ficțiunii tradi- ționale, cu tot ce înseamnă ea ca intrigă, personaj, analiză psihologică.

Noi surse

Sensibilitatea la elementul docu- mentar se confirmă și în cazul ra- portului dintre cinematograful și lite- ratură. Lăsată din ce în ce mai mult în seama serialului de televiziune, atît de gustat de marea public, ecran- zarea literaturii românești nu dispă- re cu desăvîrșire din raza de preocu- pări a cineaștilor. Ea nu mai deține, însă, un loc central. Cînd regizorul se află nu în fața realității palpabile a evenimentului ci în fața a ceea ce constituie «imaginea» lui, fixată în prealabil de un transmîtor, el alege cu precădere acel tip de interme- diari care ignoră sau acceptă într-o măsură extrem de redusă ficțiunea. Mai mult ca oricînd, cinematograful se adresează acum reportajului (**Pa- risul arde?** al lui René Clément ecran- izează cartea lui Dominique Lapiere și Larry Collins), romanului «non-

ficțional» (**Cu singe rece** al lui Ri- chard Brooks trece pe ecran paginile lui Truman Capote), evocării auto- biografice (**Padre Padrone** al fratri- lor Taviani are drept punct de plecare autobiografia lui Gavino Ledda, păs- torul sard devenit lingvist de renu- me), biografiei (**Povestea Adelei H.** al lui Truffaut își extrage materia epică din reconstituirea tumultuoasă existen- țe a fiicei lui Victor Hugo), analizei so- cio-istorice (**Eu, Pierre Rivière...** al lui René Allio pornește de la reflecțiile lui Michel Foucault pe marginea me- moriilor lui Rivière, protagonistul unui singeros episod din cronica judiciară a Franței de la 1835), memoriului științific (**Copilul sălbatic** al lui Truffaut se sprijină pe lucrarea lăsată de doctorul Jean Itard, **Memoriu și raport asupra lui Victor Aveyron**). Autenticitatea confesiunii, obiectivitatea măturii, rigoroarea in- vestigației rămîn calitățile esențiale ale acestor surse. Atracția puternică pe care ele o exercită asupra cineaș- tului nu se explică altfel.

Și în cazurile de față, ceea ce contează în primul rînd e capacitatea cineaștilor de a-și construi filmul ca o lectură proprie, originală, a mate- rialului documentar pe care îl la în stăpînire grație medierii. Să ne oprim doar la două exemple, la fel de elo- vante: **Copilul sălbatic** și **Cu singe rece**.

Filmul lui Truffaut păstrează cu consecvență unghiul de vedere pro- pus de scrierea doctorului Itard, pe- dagogul hrănit de filozofia luminilor de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. (Să observăm, în treacăt, că sensi- bilitatea modernă a regizorului se vădește în alte lucruri: în accentul pus pe tema singurătății, în inflexiunea elegiacă a povestirii). Într-un prim moment, istoria micului Victor e isto- ria cîștigării deprinderilor omenestii: copilul învață să-și uite mersul de sălbăticiune, să recunoască obiec- tele din universul familiar, să stea la masă, să citească și să scrie. Cele mai frumoase și mai profunde des- coverii ale lui Victor sînt, însă, de altă natură: descoperirea tandreții celor din jur, a sentimentului de recu- noștință, a demnității și, mai ales, a simțului dreptății. Revelația valorilor morale ca temelii ale umanității omului — iată sensul ultim pe care îl au în- căpătinatele eforturi ale doctorului Itard, iată punctul final al itinerarului pa- tetic străbătut de copilul sălbatic. Aparent ilustrativ, povestit cu o emo- ție pe care spaima de sentimentalism o cenzurează mereu, dînd faptelor pe care le înșiruie atît de meticolos o fină irizație lirică sau o neașteptată reverberație simbolică, filmul lui Truf- faut trece dincolo de simpla cronică de epocă după cum depășește pito- reasca descriere a unui caz senza- țional; el devine un eseu despre pu- terea transformatoare a educației.

Cu singe rece, filmul pe care Richard Brooks îl realizează la scurt timp după marele succes de librărie și de critică înregistrat de Capote, se îndepărtează sensibil de spiritul căr- ții. În faptul real înfățișat aici (absurda ucidere — pentru cîțiva dolari — a

unei familii de fermieri din Kansas), romancierul american știuse să des cifreze resorturile mai adânci ale unei întregi mentalități și ale unui întreg climat moral, să discearnă cauzalitatea socială a fenomenului. Regizorul operează cu jumătăți de măsură. Dacă, așa cum remarcă într-o cronică Adello Ferrero, Brooks sugerează pe alocuri sentimentul de frustrare pe care îl resimt autorii crimei ori condiția lor de victime ale miturilor lansate de societatea de consum, convenționalismul tipic poveștii hollywoodiene își spune în cele din urmă cuvântul: familia măcelărită e și ea tarată, făptașii omorului sînt tradiționali sadici popularizați de produsele cinematografice de serie, asasinatul nu relevă decît o sumbră patologie individuală.

Tehnicile stilistice

În plan stilistic, gustul pentru elementul documentar e slujit de numeroase tehnici menite să sporească impresia de realism a imaginii cinematografice, să confere operei spontaneitate, să dea spectatorului senzația realității «găsite», nu fabricate. Un loc privilegiat îl ocupă procedeele și metodele repuse în circulație sau descoperite de cinematograful direct: filmarea prin surprindere, cu camera ascunsă; folosirea sunetului în priză directă; turnarea reconstituirilor la fața locului, cu oamenii care au luat parte — fie direct, fie indirect — la evenimentele relatate de cineast; alăturarea, operată pe scară mai largă și în chip mai decis, a actorului și a neprofesionistului; intervenția omului cu identitatea lui reală în universul ficțiunii, așa cum se întîmplă în *Padre Padrone* unde Gavino Ledda apare într-o secvență pentru a se adresa actorului care

interpretează rolul tatălui său. Nu rare sînt tentativele de simulare a cinematografului direct, operație bizuită pe o strategie complexă, implicînd proceduri ca filmarea după metodele «directului» a dialogurilor scrise în prealabil sau mimetizarea stilului frust, crud, «neglijent» al imaginii de reportaj; la noi, experiența e încercată, cu rezultate fericite, în *Proba de microfon* al lui Mircea Daneliuc și *O lacrimă de fată* al lui Iosif Demian, amîndouă filme vii, dense ca observație de viață. În sfîrșit, practica inserării materialului pur documentar — fragmente din jurnalele de actualități, fotografii de ziar, interviuri — se dovedește la fel de eficace: ca să-și argumenteze discursul politic, Solanas transformă *Ora rugurilor* într-un luxuriant dosar de «probe», de mărturii inatacabile.

Grandios sau mărunț, implicat de avaturile colective sau de cele individuale, cunoscut în chip direct sau indirect, faptul real poate dobîndi, în opera de artă cinematografică, o incomparabilă putere de a semnifica; uneori, chiar cazul-limită se dovedește apt să comunice ascuțite adevăruri umane și sociale, așa cum se întîmplă în *Padre Padrone*, film care ne amintește observația lui Vianu despre esența autobiografiei: «a considera propria ta viață ca istorie și istoria ca pe o forță activă a propriei tale vieți». Nu am subliniat întîmplător cuvîntul «artă». Pentru ca opera cinematografică să restituie și să sporească valoarea semnificativă a faptului documentar pe care l-a absorbit, e nevoie, întotdeauna, de privirea transfiguratoare a artistului adevărat, a cineastului capabil să vadă deopotrivă în jur și în zare.

George LITTERA



Social, politic, combativ sub semnul tandreței (Norma Rae de Martin Ritt, cu Sally Fields în rolul titular)

ZBOR PLANAT

R: Lucian Mărgare; Sc: Radu Dumitru Popescu; I: Gabriel Sebastian; Dc: Dorina Sortan; C: Olga Popa, Cu: Gabriel Osecluc, Gheorghe Nuteșan, Monica Bordenanu, Maria Ploae, Elisabeta Adam.

Lumea unui mare șantier în frîmțata ei diversitate, ca martor al crizei de neadaptare, traversată de un tinăr ambliot, dar încă nehotărît asupra obiectului ambițiilor sale.

1981

CROAZIERA

R-Sc: Mircea Daneliuc; I: Gábor Tárko; Dc: Magdalena Măreșescu; C: Daniela Codarcea; Cs: Horea Murgu. Cu: Toru Vasilescu, Nicolae Albani, Ioana Manolescu, Mihaela Juvara, Adriana Schiopu, Florin Tănase, Augustin Brînzăș.

Explorare atentă în universul marilor și micilor automatisme cotidiene surprinse în deplină stare de funcționare într-un micro-cosmos de veselie excursioniști pe Dunăre. Sub o înfățișare aparent placidă, filmul expune, în stare de clocot, «o seamă de probleme» care vizează relațiile inter-umane, atacate cu o ironie corozivă și «coapte» la focul mic al unei analize minuțioasă pînă la pedanterie. Moment de excepție în filmul de actualitate din ultimul deceniu. Cel mai bun film al regizorului Mircea Daneliuc.

FATA MORGANA

Sc: Florian Grecea, Elefterie Voiculescu; R: Elefterie Voiculescu; I: Radu Calalb, Alex. Groza; Dc: Mihai Beciu; C: Doru Tofan; M: Cornel Fugaru. Cu: Dinu Manolache, Diana Lupescu, Petre Lupu, Mihai Pălădescu, Elena Sereda, Dorel Zaharia.

Încercările unui anumit tip de tinăr din zilele noastre tratat de autori cu condescendență ironică.

PORTRETUL UNEI GENERAȚII

R: Virgil Calotescu; Sc: Mihai Dimitriu; Radu Aneste Petrescu; I: Dumitru Costache Foni, Gabriel Cabașian; Dc: Gh. Bălăsoiu. Cu: Radu Beligan, Carmen Gentim, Adrian Cerculeanu, Mariana Starck, Marcel Anghel.

Filmul descrie, în imagini cvasidocumentare, realizările tinereții noastre. Rezultatul: un portret colectiv.

STELE DE IARNĂ

R: Cristiana Nicolae; Sc: Mircea Herivan; I: Gábor Tárko; Dc: Mihai Moldovan; C: Florentina Ileana Mirea; M: Marius Pop. Cu: Val Paraschiv, Andrei Török, Gheorghe Zozorici, Maria Rotaru, Constantin Drăgănescu, Andrei Fintii.

Film închinat frumuseții morale, tăriei de caracter a sportivilor din zilele noastre, în apăsătoare bobeurilor.

TRIDENTUL NU RĂSPUNDE

R: Stefan Traian Roman; Sc: Iarlon Ciobanu; I: Marian Stanciu, Adrian Drăgușin; Dc: Cristian Niclescu; C: Dorina Sortan; M: Adam Czaco. Cu: Bogdan Stanoievi, Boris Ciornel, Nicolae Prada, Lucian Iancu, Ion Andrei, Petre Gheorghiu-Goe.

Viața dură a marinarilor de pe un mic pescador, o aspră școală de viață pentru tinărul care își începe aici ucenicia.

Sertarul cu fișe este întocmit de Georgeta DAVIDESCU

„La strada” mea



Dumnezeu să mă țină în paza lui, ca pe regina Angliei, dacă aș ști să vă spun de ce eu, reporter, cu atîta cîini striviți la activ, port în mine o asemenea dogmă absurdă și bună, caldă

și fetidă, după care filmele lumii se

împart în filme cu străzi și bucătării și fără străzi și bucătării. Și de ce dogma asta merge atît de departe în mine făcînd ca alea cu străzi multe să-mi placă și să le iubesc mai apăsător decît pe cele fără de. Sînt idiot? Sînt prea bătrîn? Sînt prizonierul unei odioase prejudecăți? Sînt călăul meu? Nu mă lămurii că n-am dreptate. Parcă eu nu știu că n-am dreptate. Dar cum îmi trece gustul amar al lipsei de dreptate, iar vreau filme cu străzi multe, adevărate, vii sau pustii — pustii ca un Hiroshima mon amour sau Maratonul de toamnă, alt amour — străzi ca în Hotii de biciclete, populate sau somnambule, lăptoase ca acea pe care fuge Marcello în La dolce vita, să-i aducă lapte pisicutei găsite de Anita Ekberg lângă Fontana di Trevi, străzi ca Antimul, ca Linării, ca Săpîntel, Pacienței sau Seneca, sau a Filmului — o fundătură nasoală, trasă de Doru Segal, care de ani de zile visează la un documentar despre străzile Bucureștiului, Doru mi-a fost coleg de bancă în a 7-a de liceu, la Matei Basarab și cred că am luat de la el microbul străzilor în cinema, ar fi bine, prostule și dogmaticule, să știți de la cine ai luat, în tinerețe, microbul maturității, nu știți nimic, nu știu decît că patima asta pentru cine-străzi m-a dus odată — într-o perioadă proastă și fericită a vieții mele — la un gînd cu mult mai mare decît acela de a fi vitrinier pe Lipscani sau bibliotecar în Hateg, anume acela de a mă angaja la un cinema de pe Bulevardul 6 Martie, bulevard deloc al apusului, ci al permanentului răsărit de pohte și plăceri cînele și tactile, angajat — cu strada, nu plasator, nu casier, nu (co)rupător, de bilete, angajat să stau în fața intrării, vara, în hol, iarna, și să prezint oral și în două picioare filmul, mergînd de la om la om, de la cuplu la cuplu, trăgîndu-i de mină, ba chiar de nasturi, intrați, fraților, intrați, afară-i vopsit gardul, înăuntru e Ghepardul, sau ce altceva putea fi, dar explicîndu-le subiectul, mesajul, regia, oh,



desigur, fără a le deconspira asasinul, dar educîndu-l artistic, cu stop-cadru pe anumite scene, totul pe gratis, dar nu grațuit, făcînd reclamă și comandă socială, cronică și critică angajată, agitație dar și prop, o medie de tip nou între strigături de pe Lipscani în sluibă magazinelor de ciorapi și sutiene, pe vremea burgheziei, și teoreticienii artelor de masă, prea rupți de ele, după luarea puterii. Era un gînd măreț și obscuro, solemn și zglobiu, patetic și nerod — filmul începe din stradă, cronicarul e un mesager din hol, mult mai tîrziu au venit aceia, pe alte meleaguri mai culte, cu ideea spectacolului care începe din foaier și alte tiribombe care mă lasă rece față de căldura sentimentelor mele de atunci, de frenezia monologurilor mele de disc-jockey pe 6 Martie, disc-jockey de cinematecă vastă, de la ARPA la Gambrinus, străbătută de troleibuze și amorezi, de liceeni și pedagogi, de patrulare și aviatori, de mici Daneliuci și Demiani de azi, la care realul atunci era obsesia de nuga și interdicția nu depășea laba paternă care vroia să le la și nugaua și cinemaul, și cărora, de dimineată, în mintea-mi fierbinte, bărbierindu-mă ca un auto-Figaro, le cîntam bătrînul imn FMTD, nu stați pe gînduri, intrați în rîndurile care s-au format la



«cassa» filmului nostru, veți vedea cum vor doi deținuți să evadeze de pe-o insulă și cum li trădează un bidon care cade din stîncă în stîncă, să vă explic ce înseamnă li bidone, e altceva decît credeți, totdeauna un film bun e altceva decît vedeți, ziceți că e dragoste și e de fapt revoltă, ziceți că e o crimă și nu e decît amor, vedeți cum o femeie spală vase, dar ea plînge, ziceți că aia e o curvă, nu, e o sfință, iar aceea nu e o diligentă, ci o Arcă a lui Noe, dar lăsați subieclele, veniți să vedeți ce se întîmplă pe o stradă unde tata caută o bicicletă furată, vi s-a furat vreodată o bicicletă?, trebuie să descoperiți în orice film ceva ce vi s-a întîmplat, chiar într-o lume de apoi, chiar într-un vis, dar dacă nu vi s-a întîmplat, și filmul e bun, să vi-l însușiți de o să vi se pară toată viața că ați trăit plecarea unui locotenent dintr-o garnizoană, trecînd călare, pe strada principală, prin fața ferestrei, unde o femeie mișcă o perdea, iar strada aceea o să devină strada ta, ca Popa Nan-ul unde n-ai călărit niciodată, dar așteptai ca o perdea să tremure și o fetiță să-ți facă semn, oh, salvam cu acest imn FMTD, filme proaste, cauze pierdute și cel mai bine îmi ieșeau evocările

de bulevarde și uliți, la neo-realiști eram tare fiindcă ei erau, ca și mine, iubitori de caldarîmuri și maidane, circari, copii, șomeri, paie — de fapt, nu făceam altceva decît reluam rolul din Leoncavallo, cînd venea baritonul în prolog și spunea să intrăm înăuntru, să vedem oameni în carne și oase, îl văzusem la 13 ani, după ce ani de zile prezentasem în aleea Popa Nan, copiii, filmele văzute cu tata în oraș, aveam deci continuitate în idei, în cartierele mele, nu mă rătăceam, știam să dau din Mecet în Lucaci, din Lucaci la liceul meu, pînă l-am întîlnit acolo pe acest Doru Segal care m-a adus la UAER, și-atunci am devenit prima oară serios, atît de serios că mă îndrăgostisem de legătura mea superioară, o fată mult mai matură în sentimente, care nu căuta decît tovarăși mult mai maturi decît mine, numai eu știau cum tremuram seară de seară, dacă vine cu mine la cinema, și nu venea, pînă cînd s-a îndurat odată să mergem la Balada Siberiei (regia: Ivan Pîriev, Pîriev care avea să facă mai tîrziu acel genial Idiotul, cu Iuri Iakovlev), Balada Siberiei era cu un pianist care-și accidentează mîna în război și, cu o voință extraordinară, pace fiind, izbutește să cînte din nou concertul de Liszt, și atunci, pe concertul lui Liszt — ca în Accatone, unde Bach însoțește o bătaie pe maldan — eu am întins mîna mea spre mîna ei și ea mi-a lăsat-o, dar am încremenit pînă la Koneț, și a doua zi am rugat-o să mergem iar la Balada Siberiei și am mers, am mers — aici ar trebui muzica lui Brel la Madeleine c'est mon Amérique à moi — am mers, și la Concertul de Liszt iar l-am luat mîna, iar am încremenit, ca a treia oară, a treia zi — cînd la Carte zice că pămîntul a dat verdeață și pomii rod — s-o aștept în față, la Select, vis-a-vis de Telefoane, unde azi se duc copiii maturi, s-o aștept ca pe o Siberie a mea, ca pe o Alaskă a mea, ca pe o Sahară a mea, și atunci am început să vorbesc singur, să chem oamenii de pe stradă în cinema, să le explic ce e un film, un critic — un critic e un Zampano anunțîndu-l pe Zampano — și ea n-a venit, n-a venit, s-a căsătorit, a făcut pul, și-a terminat studiile, a făcut și ulcer, ca după 30 de ani, ieri, să mă găsesc cu doi prieteni, într-o mașină, vis-a-vis de Select, pe Calea Victoriei, parcat lângă terasa teatrului, și doctorul de la volan, pe care chiar aceea fostă legătură a mea îl convocase să viziteze un bolnav, unde avea să-l ducă ea, să spună, după o lungă așteptare: domnule, plecăm, femeia n-a venit. Repet — n-o mai văzusem de-o viață. Doctorul a ambreiat motorul. În acea clipă, eu am simțit că fata aceea, chiar femeie, e în jurul nostru. M-am uitat o clipă spre magazinul de frigider. Erau acolo două femei, întoarse cu spatele la noi, în paltoane. «Uite-o» — am spus imediat, arătînd spre una din ele, deși nu-l puteam desluși nici fața, nici silueta. «Uite-oi ea ei!» Privea frigiderule, televizoarele, și, deodată, s-a întors. Ea era. După 30 de ani, încă mai știam dacă e în jurul meu sau nu. Filmul nu e altceva decît acest sentiment de stradă și arhivă.

Radu COSAȘU

Două sau trei lucruri pe care nu le știm despre montaj

Montajul: tehnică? artă? Montajul, «baza» întregului film. Montajul, stilul filmului. Montajul, ritmul filmului. Numit pe rând element fundamental, specific sau doar unul dintre multe sectoare ale laboratorului de creație a unui film, ridicat în slăvi sau dîmpotrivă bagatelizat, sîrînd în ochi sau insesizabil, montajul rămîne unul din cele mai controversate puncte din estetica filmului. Un lucru e cert: film fără montaj e de neconceput. Vorbim despre «foarfecele poetic», despre ritm, despre racord, despre montaj lent sau nervos, dar de multe ori termenii aceștia sînt impropriu folosiți. Iată de ce o discuție despre montaj, un dialog cu cei 15 monteuri-șefi din Buftea ni s-a părut oportună. Fiecare cititor își poate face astfel un montaj al său, stabilind racorduri între două-trei lucruri pe care le-am aflat despre meseria monteurlui.

Margareta Anescu:

**Nu cred că rolul
monteurului e de a
face chirurgie este-
tică**



— Cu ce ar trebui să
înceapă o discuție
despre montaj?
— Cu o precizare. Vor-
bim despre montaj
sau despre mon-
teuri? (de unde o fi

apărut impropriul și atât de folositul
«monteuse»?)

— Să vorbim mai întîi despre
montaj, așa cum e el văzut de un
monteur cu experiența dumnea-
voastră stimată Margareta Ane-
scu. Așadar, de unde începe mon-
tajul?

— Oricine citește o carte face
mental un montaj. Plasează perso-
najul în peisaj, în mișcare, face co-
nexiunile, compensează elipsele...

— Dar montajul unui film? De
unde începe el?

— Există un prim montaj al scena-
ristului. Apoi al regizorului în de-
cupaj. Există montajul în cadru,
care se realizează la filmare. Și,
în sfîrșit, cel de la masa de montaj.

— Primele două fiind imagi-
nate în povestirea scrisă a filmu-
lui, să ne oprim puțin la montajul
în cadru.

— Se poate filma, de pildă, un
cadru lung de 100 metri, în care
aparatul pleacă de la un plan detaliu,
înregistrează personajele în miș-
care, o discuție să spunem, și ajunge
în plan general. Materialul poate fi
folosit întocmai, sau poate fi altfel
recompus la masa de montaj. Eu
pot să tai și să mut, de exemplu,

momentul 5 pe locul 1, sau să-l scot
și să folosesc acel plan detaliu
în altă parte, unde va fi necesar.
Un detaliu în cinema semnifică ceva
sau poate marca convențional tre-
cerea timpului. Ca monteurl, cred
mai mult în filmul construit la masa
de montaj decît în montajul în cadru.
Pentru a realiza montajul în cadru e
nevoie de specialiști de prima mînă
în echipa de filmare iar prin repetare,
modalitatea aceasta ar putea da o
tentă de monotonie. Sigur, la un
film liric, mai descriptiv, cu panora-
mice largi, e necesar. Dar la un film
de acțiune sau la comedii nu e de
loc recomandabil.

— Dacă montajul s-ar cîndi din
decupaj și de la filmare, ar însem-
na că la masa de montaj materia-
lul nu mai trebuie decît ordonat și
asamblat. Care ar fi atunci rolul
creator al monteurlui?

— Acesta ar fi cazul ideal. Așa
se întîmplă la filmele Malvinei Ur-
șianu, care are un stil de lucru
foarte elaborat: își gîndește pînă la
detaliu și-și vede filmul înainte de
a-l filma. Dar chiar în acest caz,
în care regizorul e foarte stăpîn
pe elaborarea apriori, își va alege
un monteurl care să aibă o privire
obiectivă, detașată, asupra materia-
lului. Nu există niciodată o coinci-
dență perfectă între ce a gîndit
regizorul, ce a filmat și ce a impresio-
nat pelicula. Întotdeauna intervine
un detaliu al decorului, o dispoziție
sufletească a regizorului, a opera-
torului (nu mai vorbim de actorii)
care poate aduce modificări. Dacă
discutăm despre materialul «ideal»,
un prim montaj l-aș numi «construc-
tiv», înșirarea subiectului, a dra-
maturgiei conform decupajului. A-
cum începe partea cea mai grea.
Să-l dai gust, sare, piper... Pentru
că important e ce se povestește,
dar mai ales cum se povestește.
Filmul trebuie să aibă o dinamică,

să emoționeze, să fie atractiv, ideal
ar fi să fascineze. Numai așa ajunge
în conștiința și înima spectatorului,
indiferent dacă e un film politic, o
dramă, o comedie sau un film poli-
tist. Această fascinație cred că se
poate realiza în mare parte la masa
de montaj. Pentru că o imagine
oricît de bună, neplăsată unde tre-
buie și fără lungimea riguroso nece-
sară rămîne o imagine frumoasă în
sine. Un cadru spune intrinsec foarte
puțin. El nu funcționează decît în
relație cu cadrele didactice și cele
care urmează. Iar asociațiile sînt
atît de neașteptate încît ajungi să
te uimești singur de ce poate lesi.
În cazul ideal pe care-l discutăm,
montajul «artistic» ar fi: folosirea
la puterea cea mai mare a fiecărui
cadru. Și pentru aceasta un cadru
trebuie tăiat exact unde trebuie,
să nu fie nici mai scurt, nici mai
lung.

— Acest lucru ține și de un
simț al ritmului...

— Neapărat. Un simț pe care mon-
teurl trebuie să-l aibă în sînge.
O tăietură proastă de montaj e ca
și o notă falsă. Un afon și un ne-
iubitor de muzică nu poate fi în
nici un caz monteurl.

— Se montează mai repede,
mai ușor, un film elaborat?

— Mai repede, nu. Monteurl tre-
buie să aibă timp, să stabilească
un dialog, o afinitate cu materialul
filmat. Niciodată nu m-am așezat
la masa de montaj sigură pe mine.
Totdeauna a trebuit să-mi apropii
materialul, pentru că nici un film
nu se montează la fel cu un altul.
Montajul nu seamănă cu o bucată
de pînă la care aplici tiparul dea-
sus și începi să croiești. Abia
după ce simți, după ce înțelegi
materialul filmat, începi să-l des-
cifrezi în profunzime. Nu i se poate
lua monteurlui timpul de gestație.
Din păcate, sîntem grăbiți în ultima

vreme de termene tot mai strânse. Se fac economii la deviz și am auzit nu o dată că se stă prea mult timp la montaj. Prea mult? Prea puțin spun eu și asta e întotdeauna în detrimentul filmului. După ce văd tot materialul, m-aș duce pe malul lacului Bufta, m-aș gândi, apoi iar i-aș vedea... De obicei primul material filmat se vede împreună cu regizorul. Și un regizor care înțelege rolul monteurului, colaborează îndeaproape cu el. E bine ca montajul să înceapă în paralel cu filmarea, chiar dacă pe urmă fiecare secvență se remontează, se reasază în context. Acest prim montaj îl ajută și îl inspiră pe regizor, îi dă idei, îi dă prilejul să îndrepte la filmare lucruri care s-ar putea să nu fi ieșit bine. (Se întâmplă! Filmarea e un act de creație, oricâtă industrie ar presupune și, se știe, un artist nu poate crea oricând, în orice condiții).

— S-a vorbit mult despre «foarfecele poetice»...

— În primul rând nu mai folosim de mult foarfece, avem o mașină de tăiat! Teoreticienii s-au întrebat unde se oprește montajul tehnic și

unde începe cel artistic. Orice tăietură e în același timp și tehnică și artă. Așa cum pictorul își combină culorile și nu poți spune că partea de creație începe doar în momentul așezării lor pe pânză, nu putem departa montajul tehnic de cel artistic. Englezii folosesc foarte bine denumirile: monteur-editor, monteur-creator și monteur-exécutant. Se spune că prin montaj se realizează continuitatea narativă, crearea unui timp cinematografic. E adevărat, ca dovadă că într-un film de o oră și jumătate poți prezenta o acțiune care se petrece în decurs de ani sau chiar secole. Dar această posibilitate nu e un privilegiu al monteurului, nu ține de rolul său «creator»; acest lucru se face încă din decupajul regizoral. Continuitatea aparentă a povestirii a fost realizată de când s-a scris prima oară filmul pe hîrtie. Funcția emotivă a montajului mi se pare a defini mai exact «procesul de creație» al monteurului. Cred că cea mai frumoasă modalitate de a monta este modul eliptic. Elipsa egală cu racordul de sens. Așa cum mai

e de a ști să se apropie de concepția artistică a regizorului, de a se adapta la stilul lui, păstrîndu-și, în același timp, stilul personal. După cum una din calitățile regizorului e de a ști să se facă înțeles de colaboratori. Am lucrat cu regizori foarte diferiți ca stil și am montat toate genurile de filme, de la comedii la drame istorice, de la filmul de actualitate la cel de epocă. Am lucrat cu aceeași pasiune cu regizori în talenți cărora credeam, regizori profesioniști în adevăratul înțeles al cuvîntului, ca și cu regizori care simțeam că mai au multe de învățat. Regia (ca și montajul, ca și operatoria) e în primul rînd o meserie, care trebuie foarte bine stăpînită, dată fiind și dependența ei de atîta parametri economici. Abia după aceea intervine talentul, cultura. Dar un regizor care nu cunoaște montaj, nu e de conceput.

— Credeți, așadar, că există un stil propriu fiecărui monteur?

— Cu siguranță. Dar pentru asta trebuie să știți ce este într-adevăr montajul. Acum, după atîția ani,



Montajul ideal — montajul unui film elaborat pînă la detaliu (*Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, filmul Malvinei Ursianu, cu Silvia Popovici, Eusebiu Ștefănescu, Val Paraschiv; montajul: Margareta Anescu)

MARGARETA ANESCU. În Bufta din 1957. Absolventă a secției Filmologie de la I.A.T.C. Asistentă de montaj timp de patru ani. Monteur șef din anul 1961. Primul film montat. Partea ta de vină (regia Mircea Mureșan) și ultimul film înaintea ieșirii la pensie, *Duelul* (regia Sergiu Nicolaescu). Dintr-o filmografie cu aproape 100 filme utilitare și 30 lungmetraje, selecțăm: *Pisica de mare*, *Politică și delicatosa*, *Steaua fără nume*, *Balul de sîmbătă seară*, *Printre colinele verzi*, *Astăzi seară dansăm în familie*, *Prea mic pentru un război atât de mare*, *Păcală*, *Sîngurătatea florilor*, *Oslinda*, *Zidul*, *Buzduganul cu trei peceți*, *Accidentul*, *Premiera*, *Eu, tu și Ovidiu*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, *Bună seara Irina*, *O lacrimă de fată*, *Șantaș*. A lucrat la filmele de debut ale regizorilor Mircea Mureșan, Constantin Vaeni, Ioșif Damian și Tudor Mădrăscu. Dădă premiul ACIN pentru montajul filmelor *Zidul* și *Oslinda*.

important decît textul, în ultimă instanță este subtextul, esențial de multe ori rămînînd a fi ce se presupune că se întîmplă dincolo de cadru. Acesta ar fi și unul din neajunsurile filmelor noastre. Nu știm să filmăm eliptic, să montăm eliptic, lucru care ar înlătura mult din balast. Explicăm totul, arătăm totul, n-avem încredere în puterea de sugestie a unui personaj, a unui detaliu. În *Balada soldatului*, îmi amintesc și acum, există personaje care apar într-o singură secvență și sînt memorabile.

— S-ar părea că am exclus în această discuție de la masa de montaj regizorul. Se poate monta filmul în absența lui?

— Regizorul e prezent chiar și atunci cînd nu stă în cabina de montaj. Una din calitățile monteurului

eu pot, văzînd un film românesc, să spun cine l-a montat.

— Cînd se vorbește despre montaj, se amintește automat «racordul», ca un element definitoriu, caracteristic. Este sau nu așa?

— Eu cred că racordul, tăietura corectă, o poate face orice asistent. Racordul ține de montajul oarecum tehnic, împlinind o funcție pur narativă, asigurînd fluența povestirii. Dar dincolo de racordul corect, monteurul lucrează, repet, la funcția emotivă a montajului, care intervine după ce povestirea a căpătat contur. Apar lucruri noi, neașteptate, asociații care dau altă pondere secvenței, o amplifică sau diminuează. Aici nu există reguli și nici limite. Niciodată nu poți spune că

ai montat o secvență, ai terminat-c și o pui în dulap. Ce ai montat ieri, refaci în funcție de ce montezi azi sau mâine.

— **Am discutat cazul ideal. Dar cum stau lucrurile în cazul unui material dezlinat, în care de multe ori decupajul a suferit modificări la filmare și în care, practic, filmul se încheagă la masa de montaj?**

— Din păcate, ne întâlnim tot mai des cu astfel de cazuri. Scenarii făcute în pripă, filmate în grabă, în care se simte lipsa de profesionalism. Când într-un decupaj citești «de la 251 la 300 cadre de rezervă» e primul semn că decupajul e prost, neelaborat. Regizorul care decupează superficial, așa va și filma. Ca să se asigure că va avea de unde alege, filmează mult, variante, așa-zise cadre de rezervă. Astfel se ajunge la masa de montaj cu o imensitate de material haotic și atunci începe «chinul» monteurului. Dacă regizorul are noroc să dea peste un monteur care va ști să selecteze, să folosească la maximum materialul, filmul poate să se încropească, ba chiar să capete un stil. Sigur că timpul de cunoaștere a materialului e mult mai mare în acest caz, pentru că altfel există pericolul de a arunca la coș exact ce e mai bun. Satisfacția și munca monteurului în acest caz este a unui artist, a unui creator, asemănătoare sculptorului care știe că n-are voie să dea prea adînc cu dalta, sau să lase ceva în plus. Pentru că filmarea costă mai mult, se scurtează la maximum această perioadă, «las' că vedem la montaj cum se leagă». Dar nu cred că rolul monteurului e de a face chirurgie estetică.

— **În ce fază începeți să vă dați seama cum iese filmul?**

— Când văd primul material, chiar cîteva cadre disperate, simt dacă filmul va fi bun sau nu. Am un radar care nu m-a înșelat. Intuitie, sensibilitate sau rutină? Să-l spunem practic sau experiență. Lectura te învață să selectezi lucrurile cu adevărat valoroase dramaturgic. Sînt filme de-ale noastre în care sute de metri pot lipsi, povestea neavînd decît de cîștigat. Precumpănitor rămîne însă regizorul. Același monteur foarte dotat poate lucra la un film slab ca și la un film bun. Eu nu cred că se poate spune despre un film «nereușit, dar are o imagine excelentă». Dacă operatorul ar fi fost bun (chiar lîngă un regizor care nu ar fi fost la aceeași înălțime) el ar fi ajutat filmul, nu imaginea în sine. Când filmul e bun, nimeni nu se uită la ceas și nu întreabă cîți metri a avut filmul. Când e prost, te plictisești chiar dacă e scurt. Cred că filmele noastre suferă de o anume lentoare. Să ne înțelegem: filmele lui Ciulea, de pildă, sînt lungi nu trenante; lentoarea sugerează ceva în acest caz. Hitchcock, un matematician al ecranului, număra fotogramele și știa că una în plus sau în minus poate distruge suspensul.

Kramer e un alt regizor care știe să povestească emoționant. Am numit doar cîteva dintre cineastii cărora le datorez mult în descifrarea meseriei mele. Azi cînd se discută despre story, non-story și anti-story rămîn adevătați story-ului emotiv, frumos.

— **Nădăjduiesc ca din discuția noastră să fi apărut cu claritate cel puțin două-trei principii ale montajului. În orice caz, aceasta a fost intenția...**

— Acum, după ce am ieșit la pensie, poate voi avea răgazul să

aștern pe hîrtie gînduri, idei care mi-au apărut și în discuțiile cu elevii de la învățămîntul postliceal pe care l-am organizat la Bufta. Aș vrea să scriu despre funcțiile și principiile montajului așa cum îmi apar ele acum, după o practică îndelungată. Într-o meserie căreia m-am dedicat cu toate forțele mele și... cu tot sufletul. Această dăruire cred și azi că e o condiție fără de care nu ai voie să te așezi la masa de montaj.



Lucrează în cinematografie din 1950 — 1952 ca asistentă de montaj. Între 1952 — 1962 deașată la «Animafilm» unde a montat peste 30 de filme de animație și scurt-metraje cu actori. Ca monteur șef, din 1962, a montat filmele: *S-a furat o bombă, Alerta, O sută de lei, Anotimpurile dragostei, Ultima noapte a copilăriei, Agentul straniu, Serenadă pentru etajul XII. Camera albă, Dragostea începe vineri, Pădurea pierdută, Orașul văzut de sus, Drum în penumbră, Mireasa din tren, Cîntec pentru fiul meu, Melodii, melodii, Detasamentul Concordia, Septembrie, Al patrulea stol.*

Colaborare constantă cu regizorii Savel Stîlopul, Mircea Săucan, Lucian Bratu, Francisc Munteanu, Virgil Calotescu, Timotei Ursu. A montat și un număr de 46 de filme «comenzi speciale» de lung și scurt-metraj.

În prezent montează *Învîngătorul*, un film în regia lui Tudor Mărăscu.

Erika Aurian:

În aparență o muncă de Sisif



Cineva care vine în vizită la Bufta și intră într-o cabină de montaj, vede un om stînd într-o cămăruță întunecoasă, la o masă cu butoane, prevă-

zută cu un mic ecran luminos, învîrtind de o manivelă și derulînd înainte-înapoi sute de metri de peliculă impresionată. În aparență o muncă de Sisif. Dar cîta răbdare, cît tact, cîta fantezie, cîta pricepere se ascunde în această mișcare înainte-înapoi! Mai ales cînd în cabină se află și regizorul... Dacă îți place meseria de monteur, ajungi să stai zi și noapte în cămăruța de care vorbeam, ajungi să pierzi noțiunea timpului.

Unul din cele mai grele lucruri în meseria noastră mi se pare a fi menținerea balanței între obiectivitate și subiectivitate.

Cred mai mult în filmul (și deci în montajul) care lasă o marjă de ambiguitate, care în afara ideii-fir conducător, are și trimiteri colaterale, sensuri mai greu descifrabile la prima vedere. Există o bucurie a parantezelor, dincolo de montajul explicit cauză-efect. Și aceasta ține nu numai de stilul regizorului, dar și de al monteurului.

Suspensul unui meci de box iese nu numai din filmare dar și din montaj (*Învîngătorul*, filmul lui Tudor Mărăscu, cu Marian Culiniac; montajul: Erika Aurian).





22 de ani de cinematografie. Doi ani asistentă, apoi monteur secund pe lângă Adina Georgescu. După ce a montat independent o serie de scurt metraje, din 1973 semnează ca monteur-șef în filmele: *Un August în flăcări* (serial TV), *Cereul magic*, *Trei zile și trei nopți*, *Rîul care urcă muntele*, *Din nou împreună*, *Mijlocul la deschidere*, *Stele de lăună*. Filmul la care lucrează în prezent: *Un pogon cu flori pentru Ion*. Colaborare constantă cu regizorii Dinu Tănase (cu care a lucrat și la debutul acestuia ca regizor) și Cristiana Nicolae.

Bucuria de a monta din nou cu regizorul preferat
(*Un pogon de flori pentru Ion*, regizor
Dinu Tănase; montajul: Rodica Fălcoianu).



Rodica Fălcoianu:

**Esențial mi se pare
dialogul**

sigur că simțim și gândim același lucru, nu numai despre montaj în general, dar și despre filmul la care lucrăm. Filmul care mi-a dat cele

mai mari satisfacții, la masa de montaj, dar mai ales la premieră este și filmul care mi-a rămas cel mai drag: *Mijlocul la deschidere*.

Cinema

Pentru mine, montajul nu reprezintă doar o meserie, ci o rațiune de a fi. În toți cei 22 de ani, am lucrat cu aceeași bucurie, chiar dacă uneori bucuria

aceasta a fost rezultatul unui efort prelungit, din care nu au lipsit momentele de îndolăi sau discuțiile în contradictoriu. Esențial la masa de montaj mi se pare a fi dialogul cu regizorul. Am avut un dialog constructiv, fructuos, cu un câștig cert — cred eu, de ambele părți — cu regizorii Dinu Tănase și Cristiana Nicolae. Întotdeauna îmi susțin punctul de vedere, ceea ce simt eu că trebuie făcut, dar firește, cedez în fața deciziei regizorului, pentru că el este autorul filmului. Cred că masa de montaj este un punct-cheie în drumul filmului spre ecran. În cele din urmă, aici se încheie materialul filmat, aici iese el cu adevărat la iveală. Idealul — și de cele mai multe ori așa s-a întâmplat în colaborare cu Dinu Tănase — este un consens unanim. Ajungem să ne înțelegem asupra unui acord, a unei legături de montaj, aproape fără vorbe, din priviri. E semnul cel mai

Adina Georgescu:

**Montajul — a doua
regie a filmului**

Debut în liceu la montajul jurnalelor săptămânale de actualități. Tot atunci, a montat documentare pentru care făcea și ilustrația muzicală. A urmat cursurile secției operatorie din cadrul I.A.T.C. și ale secției Electronică la politehnică. A filmat — ca operator — jurnale de actualități și filme documentare. A realizat montajul la aproximativ 50 de filme artistice, de lung metraj. Primul film *Alo ...ați greșit numărul*. Dintr-o bogată filmografie reținem: *Străinul*, *Baltagul*, *Cartierul Veseliei*, *Aproape de soare*, *Și apoi s-a născut legenda*, *Dimineața unui băiat cuminte*, *Furtuna*, *Veră romantică*, *A fost prietenul meu*, *Bariera*, *Întoarcerea lui Magellan*, *Stelar*, *extremă urgentă*, *Oaspeti de seară*, *Toamna bobocilor*, *Iarna bărbatilor*, *Răpirea fecioarelor*, *Halducii*, *Răzbușarea halducilor*, *Zestrea domniței Ralu*, *Halducii lui Săptecai*, *Pîntea*, *Vlad Tepeș*. În prezent montează filmul *Linștea din adincuri* (regia Malvina Ursianu).

Cinema

Ceea ce regia caută să anticipeze în spațiu, montajul trebuie să știe să realizeze în timp. Îmbinarea unor cadre mobile, disperate poate duce la re-



zultate cu totul miraculoase. Montajul de film poate intensifica sau distruge mișcarea; prevestind, pregătind sau nu acțiunea regiei.

De fapt, ca o a doua regie a filmului, montajul selectează și ordonează într-un anumit fel fragmentele impresionate de peliculă, dându-le expresie, prin modul cum acestea sînt legate între ele.

Ca dintr-un bloc de marmoră monteurul de film modelează, conturează, dă viață statuii care-l reprezintă, el extrage esența viziunii și ideilor, dînd fluiditate și continuitate inteligibilă depănării unui fapt de viață. Filmul luminează sala, lumea și undeva în conul de umbră a rămas ciopliturul (monteurul).

Monteurul împlinește prin funcția montajului de film tripla înfrîurire creatoare:

1) creează mișcarea prin alternarea imaginilor; 2) ritmul prin dimensionarea cadrelor; 3) Ideea, prin succesiunea planurilor.

Astfel elementul afectiv implicat în cel intelectual face să predominie inima asupra inteligenței, prin eliminarea noțiunii de spațiu în favoarea noțiunii de timp; ca un ritm al inimii filmului...

Poate că montajul este sufletul filmului...



Undeva, în conul de umbră, a rămas nevăzut monteurul (Vlad Tepeș, filmul lui Doru Năstase, cu Ștefan Sileanu; montajul: Adina Georgescu)

Și-a început activitatea cinematografică în 1950 la «Romfilm» ca asistentă de montaj. Pînă în 1954 monteur la Studioul «Al. Sahian» la jurnale de actualități și filme documentare. Din 1954 monteur secund la Buftea la film artistic. Din 1959 monteur-sef. Dintr-o filmografie cu nenumărate filme de scurt-metraj (comenzi speciale), desene animate și 22 de lung-metraje selectăm: Băieții noștri, Telegramme, Setea, Post-Restant, Gaudeamus igitur, Șeful sectorului suflaie, Răutăciosul adolescent, Facerea lumii, Ciprian Porumbescu, Cantemir, Mușchetarul român, Prin cenușa Imperiului, Războiul de independență, Ecaterina Teodorescu, Clăpa, Cumpăna, Iancu Jianu zapciul, Iancu Jianu haiducul.

În 1974 a primit medalia «Meritul cultural» clasa I-a.



Maria Ghincioiu-Chișe.

Montajul—un al doilea decupaj



Chiar cînd lucrez la un scurt-metraj de comandă, de protecția muncii, mă strădui să iasă cît se poate de bine. Cred că montajul poate fi considerat

Fiecare film face parte din viața monteurului (Iancu Jianu de Dina Cocco, cu Stela Furcovi și Adrian Pintea; montajul: Maria Ghincioiu-Chișe)



un al doilea decupaj, de data aceasta făcut pe «viu» pe un material palpabil. M-a interesat întotdeauna să scot în evidență ce este mai expresiv în cadru, în personajul care evoluează, în psihologia și starea lui de moment. Dar dacă bucata de film

pe care o montez nu trece prin sufletul meu, nu o pot monta. Încerc să mă transpun în situația personajului pentru a realiza firescul comportamentului și în același timp mă situez în unghiul spectatorului viitor. E o dedublare care, după ani de ex-

periență, se realizează de la sine. Aș putea vorbi mai mult despre filmele care m-au solicitat ca suflet și nu ca timp efectiv, de lucru. Orice film la care lucrez face parte din mine, din viața mea.



Adriana Ionescu:

**Monteurul — infanteristul cinematogra-
fieii**

După absolvirea școlii medii tehnice de cinematografie, lucrează în Bufta din 1958. Peste

25 de filme artistice de lung-metraj. Ca asistentă de montaj a lucrat cu Aurelia Pleșa, Lucia Anton și Margareta Anescu, personalități ale montajului în cinematografia română. Din 1964 începe să lucreze independent, semnând montajul la peste 35 de titluri de filme utilitare. Monteur-sef din 1971, a montat filmele: *Sfânta Tereza și diavolii*, *Pistruiatul*, *Pirații din Pacific*, *Insula comorilor*, *Ultimele zile ale verii*, *Roșcovanul*, *larba verde de acasă* (debutul regizorului Stere Gulea), *Bratele Afroditei*, *Rug și flacără*, *Omul care ne trebuie*, *Ancheta*, *Punga cu libelule*. În prezent lucrează la trei filme: *Non-stop* și *Orgolii* (regia Manole Marcus) și *Plecarea Viașinilor* (regia Mircea Drăgan).

Adevărata semnificație a acestui cadru va apare doar în suita de montaj *Punga cu libelule* de Manole Marcus, cu Eniko Szilagyi și Marcel Iureș; montajul: Adriana Ionescu)

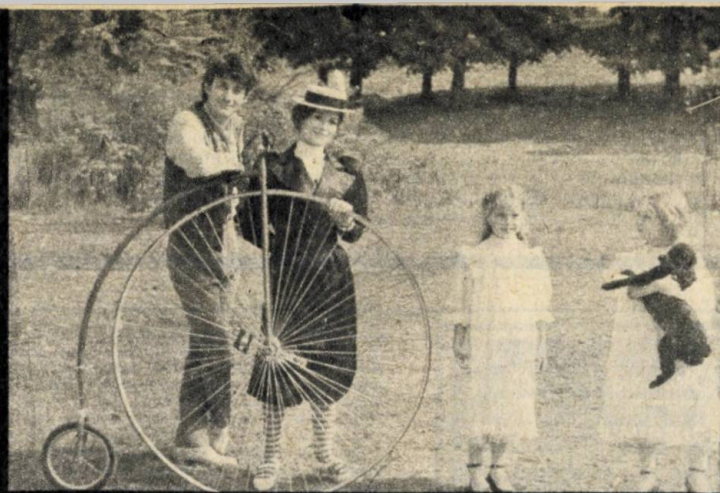


Montajul — această mare necunoscută — reprezintă pentru mine, de fapt, întreaga viață activă. De peste 23 de ani am în mână «piinea și cuțitul», ze-

cile de mii de metri de peliculă trasi cu trudă de echipa de filmare.

Teoreticieni și regizori consacrați au încercat, în decursul timpului, să elucideze problemele teoretice ale montajului artistic. Nu știu ce aș putea spune în plus, dar știu că fără această profesie, fără această permanentă plăcere pe care o am la citirea fiecărui nou scenariu intrat în producție și pe care-l voi «tăia» eu,

nu aș putea fi. Dacă ar fi să o iau de la capăt, alegându-mi o altă meserie, aș fi fără nici o îndoială tot monteur, tot «infanterist» al filmului românesc pe care îl iubesc, dorindu-l din ce în ce mai aproape de culmile spirituale ale artei.



Cel mai bun montaj este acela care nu se vede... (Luchian, filmul lui Nicolae Mărgineanu, cu Maria Ploae și Ion Caramitru; montajul: Cristina Ionescu)



În Buftea din 1963. Asistentă de montaj la Iolanda Mintulescu. Monteur-sef în 1974. Principalele titluri din filmografie: *Filp cel Bun*; *Pe aici nu se trece*; *Tânase Scatiu*; *Mama* (versiunea română), *Profetul*, *aurul și ardelenii*; *Mai presus de orice*; *Burebista* (co-montaj), *Ștefan Luchian*. În prezent, lucrează cu regizoarea Elisabeta Bostan la filmele *Un saltimbanc la Polul Nord* și *Fram* (15 episoade TV). A lucrat la filmele de debut ale regizorilor: Nicolae Mărgineanu și Doru Năstase.

Cristina Ionescu:

Există în lume un Oscar pentru montaj



Este știut faptul că cel mai bun montaj este acela care nu iese prin nimic în evidență, ci se confundă cu stilul de povestire al filmului, ritmul de montaj suprapunându-se ritmului interior al cadrelor, artificile de montaj trebuind evitate și folosite numai atunci când dramaturgia o cere cu insistență.

Și totuși faptul că există în lume un premiu numit «Oscar» acordat atât pentru regie, scenariu, muzică, imagine, decoruri și costume cât și pentru coloana sonoră și montaj, nu face decât să confirme că specialiștii acestei profesii de cineast au posibilitatea de a discerne cu fermitate când este vorba de un montaj de excepție.

Și critica noastră de specialitate a încercat, destul de rar ce-l drept, să pomenească «cite ceva despre această meserie și despre cele care o fac». Într-un titlu atât de poetic la prima vedere — «montajul ca artă, monteaza ca cenușăreasă» — se ascunde de fapt o stare bine instalată și neavenită. De ce metaforicul «cenușăreasă»?

Montajul este, ca oricare alta meserie din cinematografie, și artă și industrie.

Este bine știut că materialul filmat nu respectă decât cu foarte mici excepții scenariul regizoral căci lumea vie, lumea înconjurătoare oferă tot felul de idei și soluții. Odată ajuns în cabina de montaj, el poate deveni în mâna monteurelui ca o bucată de lut cu adânci amprente în mâna olarului priceput.

Și această muncă frumoasă care răpește ore și zile, zile și ani din viață nu poate fi făcută decât cu deplină maturitate artistică, cu siguranța specialistului care trebuie să cenzureze cu personalitate munca întregului colectiv. Pentru că acolo, în fața sa, pe ecran, apare materialul filmat dezgolit de frumusețea speranțelor și

gândurilor de început, rămânând doar munca actorului îndrumat cu iscusință sau mai puțin abil de regizor, munca operatorului de imagine care s-a ridicat sau nu peste stacheta înălțată de cel bun, rămâne munca decoratorului și a pictoriței de costume, ca și a tuturor celorlalți numiți cu un singur cuvânt **cineast**.

Și atunci, în fața ecranului, privirea ascuțită a monteurelui trebuie să descopere orice inadvertență, orice amănunt neplăcut care ar putea să dăuneze spectacolului finit. Dar mai presus de orice trebuie să descopere și să înțeleagă ideea transmisă de regizor cu ajutorul colaboratorilor săi în timpul filmării, să o valorifice și să o pună în evidență cât mai bine posibil prin tăietura materialului care nu poate fi niciodată întâmplătoare.

Mi se pare că munca monteurelui nu poate fi nici pe departe o muncă de «cenușăreasă», ci o muncă de implicare totală în desfășurarea și realizarea unui film, monteaza fiind unul din membrii echipei, unul dintre cei care poate spune cu fruntea sus: «filmul este al nostru».

Asistentă și secund pe lângă Lucia Anon. A montat peste 50 de filme de scurt metraj. Debutează ca monteure-sef în 1966 cu *Cerul începe la etajul trei*. Au urmat: *Patru zile de vară*, *Operațiunea Monstrul*, *Războiul de independență* (două episoade), *Revanșa*, *Ultima frontieră a morții*, *Ora Zero*, *Rețeaua S*. Portretul unei generații. În prezent montează filmul *Ana și chotub* cu Virgil Calistescu.



Șansa de a crea o nouă realitate..
(Alo, aterizează străbunica de Nicolae Corjos, cu Adela Mărculescu; montajul: Mioara Ionescu)



Mioara Ionescu:

**O meserie în care
nu se poate trișa**



Montajul ca șansă. Șansa de a crea din elemente de realitate sau de imaginar A, B, C, o nouă realitate X. O realitate artistică. Montajul ca mese-

rie. O meserie acaparantă, riguros exactă, foarte severă, în care nu poți trișa. Aici falsul se vede de la o postă.

Montajul? O pasiune suficientă pentru o viață.



Lucrează la Buftea din 1948. După șase luni de asistență la Eugenia Goro-vei, montează singură primul film documentar. Debut în 1950 cu *Viata învinge*. A lucrat mult cu studenții de la I.A.T.C. la filmele lor de absolvire. Dintre asistenții ei care au devenit apoi monteur-șefi: Dan Naum, Cristina Ionescu, Mircea Ciociltei. O filmografie cu peste 40 de titluri de filme de lung-metraj. Dintre ele: *Nepoții gornistului*, *Desfășurarea*, *Pe răspunderea mea*, *Pasărea furtunii*, *Eruptia*, *Vint de primăvară*, *Lumină de iulie*, *Puștiul*, *Năică*, *Amintiri din copilărie*, *Pădurea spinzuraților*, *Dacii*, *Mihai Viteazul*, *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, *Cursa*

(co-montaj cu Dan Naum), *Artista*, *dolarii și ardelenii*, *Am fost 16*, *Castelul din Carpați* (co-montaj cu Mircea Ciociltei), *Frații Jderi*, *Nemuritorii*, *Dincolo de nisipuri*, *Șapte zile*, *Hiperion* (co-montaj cu Cristina Ionescu), *Dincolo de pod*, *Între oglinzi paralele*, *Minia*, *Ma-ma* (versiunea engleză), *Mere roșii*, *Rătăcirile*, *Casa dintre cimpuri*, *Dușoara*, *Anastasia trecea*, *Fram* (partea întâi și serial t.v.)

A montat filmele de debut ale regizorilor: Liviu Ciulei, Elisabeta Bostan, Sergiu Nicolaescu, Mircea Săucan, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos. În prezent lucrează cu regizorul Mircea Veroiu la *Semnul Șarpei*.

Iolanda Mintulescu:

**Să nu tai pînă nu
știi: de ce? cum?**



Bucurie. Acesta-i cuvîntul care definește cel mai exact activitatea mea de o viață la masa de montaj. Și azi, în pragul pensiei, aștept cu ace-

eași emoție primul material ieșit din laborator și încep lucrul cu aceeași bucurie calmă. Mai am o mare satisfacție: cînd îi văd pe asistenții mei depășindu-mă.

Nu uit nici acum fascinația primului racord pe care l-am văzut realizîndu-se sub ochii mei. Era un material cu o demonstrație sportivă: printr-o simplă tăietură, mișcarea dintr-un plan general se continua într-un alt plan.

M-am străduit să-i învăț pe asistenții și pe studenții cu care am lucrat ceea ce și eu am deprins la începuturi. Să nu iudece nici un plan independent, desprins de context, să nu taie înainte de a gîndi întregul (ce urmează și ce a fost înaintea aceluia plan). Să se gîndească mereu unde cade accentul într-o secvență, care-i centrul ei de greutate, cum se realizează echilibrul, dinamica ei. Să urmărească personajul, starea lui, mișcarea, nu doar cea exterioară. Să stabilească ritmul în cadrul și cum se va integra el în ritmul secvenței și mai apoi al filmului. Să nu taie nicio-

dată pînă nu și-a dat răspuns la două întrebări: **de ce? cum?**

Montajul este cu siguranță o meserie care se învață. Pentru care

trebuie însă și har. Dar mai ales o credință puternică și atașament față de film.



Acum, ca și în urmă cu 30 de ani, aceeași pasiune pentru montaj (Rătăcirile de Alexandru Tatos, cu Ioana Pavelescu; montajul: Iolanda Mintulescu)

Eugenia Naghi:

Să lucrezi cu un regizor care stoarce materialul filmat «ca pe o lămâie»

Cinema

Montajul nu lipește, ci împlinește, cu dăruire, talent, experiență și sensibilitate, actul de creație al unui film. Lucrul cel mai important în meseria noastră: **dialogul**. Dialogul cu regizorul, dialogul cu materialul pe care-l ai de montat. De multe ori, ar fi poate mai cu folos să fie consultat monteurul încă din perioada de elaborare a decupajului. Îmi amintesc cum Victor Iliu desena în decupaj fiecare cadru; puteam să-l chem doar la sfârșit, să-l arăt filmul montat. Ceea ce nu înseamnă că nu am satisfacții deosebite când lucrez cu Lucian Pintilie (cu totul alt stil de lucru) care stoarce materialul la montaj «ca pe o lămâie», îl restructurează, îl regindește în zeci de variante. De fapt, orice material filmat te obligă la adevărate stilului de lucru. Există și o adevărată evoluție a montajului în funcție de evoluția spectatorului. Revăzând filme mai vechi, îmi dau seama că altfel ar trebui montate pentru spectatorul de azi. Un montaj nu poate fi doar corect. El poate repara sau strica. Nu poți monta fără să te gîndești la atmosferă, la jocul actoricesc. De multe



Lucrează ca monteur din 1950 (asistență la Lucia Anton și Iolanda Măntulescu); monteur șef din 1954. Dintr-o filmografie cu zeci de titluri (scurt și lung-metraj) selectăm: **Comoara de la vadal vechi** (regia Victor Iliu), ecranizările după Caragiale: **Două lozuri**, **D-ale carnavalului**, **Telegrame**, filmul de debut al lui Timotei Ursu: **Decolarea**; filmele lui Gh. Naghi (de la Bădăranli, **Dol bărbat**) pentru o moarte pînă la Elixirul dragostei, **Amintirile lui Babușcă** și **Alarmă în Delta**, filmele lui Virgil Calotescu: **Acțiunea Autobuzul**, **Drumuri în cumpănă**; filmele lui Gopo: **Povestea dragostei** și **Comedie fantastică** și filmele lui Lucian Pintilie: **Reconstituirea**, **Duminică la ora 6** și cel aflat în prezent în lucru **D-ale carnavalului**.



Nu poți monta fără să te gîndești și la jocul actoricesc (*Povestea dragostei*, filmul lui Ion Popescu-Gopo, cu Rodica Mandache și Ion Popescu-Gopo; montajul: Eugenia Naghi)

ori renunț la un acord bun, caut altă soluție, pentru a păstra o nuanță de joc. Există cu siguranță un stil propriu de montaj al fiecărui mon-

teur. Și cred că el ține în primul rînd de ritm. Există și aici, ca-n orice meserie, virtuți, buni profesioniști și... chiar artiști.

Gabriela Nasta:
Asemeni editorului care transformă un manuscris într-o carte.

Cinema

pus, pus în pagină, adus la stadiul de operă finită, accesibilă percepției publicului.

După cum editorul transformă manuscrisul în carte și îi conferă o valoare socială de circulație, tot astfel monteurul transformă materialul filmat în film.

Această analogie nu poate fi absolutizată. Redactorul de carte, editorul, se află în fața unui material coerent a cărui unitate este garantată de travaliul autorului. Monteurul, în schimb, se confruntă cu un material discontinuu pe care trebuie să-l vertebreză în funcție de decupajul regizoral.

Anul intrării în studiu: 1958. Asistență Lucie Anton pînă în anul 1962. Debut ca monteur șef din partea română la coproducția franco-română **Codin**, regia Henri Colpi în anul 1962. Principalele colaborări cu regizorii: Andrei Blăier — **Casa neterminată**; Jean Georgescu — **Mofturi 1900**, **Pantofii cenușăresei**; Mircea Săucan — **Meandre**; Iulian Mihu — **Nu filmăm să ne amuzăm**, **Marele singurec**; Adrian Petringenaru — **Tatăl risipitor**; Alecu Croitoru — **Răzbunarea**; Sergiu Nicolaescu — **Fiul Mărilor**, **Seria** tv. Eroi au fost eroi sînt încă: Zile fierbinți, Pentru patrie, Nea Mărin. Ultima noapte, Capcana mercenarilor; Gheorghe Naghi — **Fiul muntilor**.

Colaborări la prestări de servicii: o ecranizare după Jack London, în patru serii. Colaborări cu regizori la debut: Cristu Poluxis — **Fantomile se grăbesc**, **Moartea căprioarei**; Felicia Cernăianu — **Gustul și culoarea fericirii**.

A obținut premiul ACIN pentru montaj, în 1977, pentru filmul **Marele singurec**.

Montat, adică analizat, recompus, pus în pagină... (*Gustul și culoarea fericirii* de Felicia Cernăianu, cu Cornelia Gheorghiu și Mitică Popescu; montajul: Gabriela Nasta)



Maria Neagu:
Există o bucurie a
anonimatului



Deliberat nu vreau să particip la filmări. Nu vreau ca, odată ajuns materialul la montaj, să fiu legată afectiv de chinul unei zile de filmare, care poate «cădea» printr-o simplă tăietură. Așa pot fi mai detașată și — de ce nu? — mai crudă. Cel mai greu e să montezi când ai material bun, cu multe variante, când regizorul e și el indecis și trebuie optat, renunțat...

Recent am desprins din mărturisirile unui monteur american (Joseph V. Mascelli) — comparația între montajul de film și tăierea, șlefuirea și montarea unui diamant brut. Da, la montajul unui film se înfișează, se îndepărtează părțile nefolositoare, se șlefuește, se pune în valoare ceea ce rămâne, adică filmul așa cum ajunge la public.

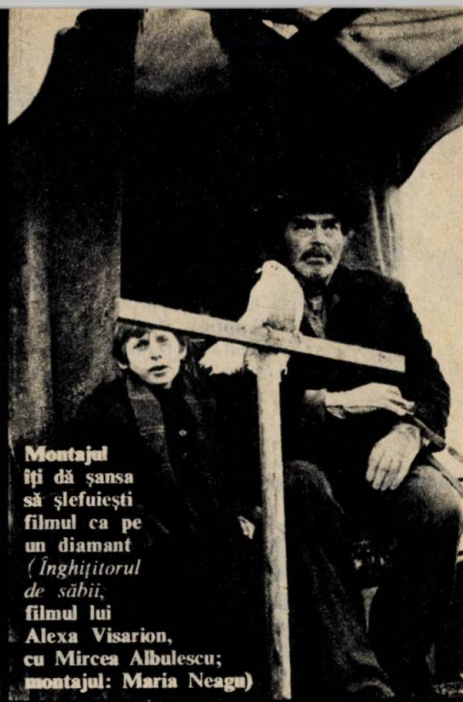
Îmbinarea locurilor și timpurilor în așa fel încât spectatorul să nu simtă bucățile filmate independent, unitatea și fluența povestirii trebuie să fie asemeni cu îmbinarea fețelor unui diamant, de o geometrie perfectă, fără goluri, fără plusuri, doar astfel întregul dă o strălucire deplină.

Bucuria meseriei vine, cred eu, și de la anonimatul ei. În montaj nu trebuie să existe vedete. Îți ajunge prețuirea omului (regizor) cu care lucrezi. Prețuirea aceasta îți dă încrederea să lucrezi mai departe. Și liniștea. Montajul trebuie făcut într-o



Absolventă a secției filmologie din cadrul IATC-ului. Asistență de montaj și monteur secund din 1959. Monteur șef din 1967. Peste 20 de filme de lung metraj. Dintre ele: *Baladă pentru Măruța*, *Sentința*, *Asediul*, *Parasutiștii*, *Vifornița*, *Porțile albastre ale orașului*, *De bună voie și nesilit de nimeni*, *Ilustrate cu flori de cimp*, *Toate pinzele sus* (serial TV), *Trepte pe cer*, *Urgia*, *Înainte de tăcere*, *Totul pentru fotbal*, *Vis de ianuarie*, *Stop cadru la masă*, *Proba de microfon*, *Vinătoarea de vulpi*, *Croziera*, *Înghițitorul de săbii*.

A montat filmele de debut ale regizorilor: *Alexa Visarion*, *Ada Pistiner*, *Maria Callas-Dinescu* și *Iosif Demian*.



Montajul
îți dă șansa
să șlefuești
filmul ca pe
un diamant
(*Înghițitorul*
de săbii,
filmul lui
Alexa Visarion,
cu *Mircea Albulescu*;
montajul: *Maria Neagu*)

liniște psihică și suflătească desăvârșită. Dacă n-aș fi făcut montaj și n-aș fi iubit filmul, mi-ar fi plăcut să cînt într-o orchestră simfonică.

Meseria de monteur nu se învață de la o singură persoană. De la *Eugenia Gorovel* la care am fost asistentă, am învățat ce nu trebuie să fac. Am început să lucrez ca monteur șef mult mai târziu decât alții colegi. Nu m-am apucat să montez independent decât după ce am stăpînit foarte bine tehnica, după ce ea a devenit un reflex (mai ales la filmele

cu sunetul în priză directă sînt multe probleme complicate). Am citit mult despre cinema, nu cu ochi de critic, ci de monteur și cred că acest lucru m-a ajutat; ca și activitatea didactică de la cursurile post-liceale din *Buftea*.

În prezent, cînd mulți din membrii echipei sînt preocupați doar de «dezviz, economii, probleme de producție», monteurul e cel care luptă pentru calitatea filmului. Și nu există mai mare bucurie decât să lucrezi cu un regizor care vrea și reușește să facă un film bun.

Elena Pantazică:
De ani de zile n-am
luat un concediu în-
treg, dar nu regret



A lucrat din 1960 în *Buftea* ca asistentă și secund la montaj.

Din 1969, ca monteur șef, lucrează la scurt și lung metraje din sectorul «comenzi speciale». Debutează ca monteur-șef în lung-metrajul artistic în 1975 cu *Tufă de Venetia*. A montat filmele: *Misterul lui Herodot*, *Fair-play*, *Împușcături sub clar de lună*, *Blestemul pămîntului* și *Blestemul iubirii*, serialul TV *Ion*, *Singur printre prieteni* și ultimul film al lui *Mircea Mureșan*, *Întoarcere la dragostea dinții*.



Cred că am avut noroc. Am deprins meseria de la *Eugenia Gorovel* (care m-a inițiat la început de drum) și de la *Margareta Anescu* (care a avut curajul să-mi dea drumul să lucrez independent. Am avut norocul să lucrez mult cu regizorul *Mircea Mureșan*, colaborare care pentru mine a fost o adevărată școală).

Montajul, de fapt, e o permanentă căutare. Nici în viață nu ești pregătit să dai întotdeauna un răspuns prompt. Te gîndești, cauți, revii, vrei să adaugi o nuanță, un semiton. Întotdeauna montez gîndindu-mă și la coloana sonoră; simt unde va fi nevoie de un accent muzical, de un respiro și în funcție de acest lucru fac tăietura. Mi se întîmplă de multe ori ca, odată filmul ajuns în copie-standard, să simt că încă aș mai putea face ceva. Meseria de monteur ocupă 90% din viața mea. De ani de zile nu mi-am făcut un concediu întreg, dar nu regret. Nici nu știu cum ar putea fi altfel.





Nimeni nu știe
cît trebuie
să dureze un prim-plan.
Și totuși, el trebuie
«tăiat» la fotogramă
(Probleme personale
de David Reu,
cu Dorel Vișan
și Traian Stănescu;
montajul: Elena Pașca)



Între 1954—1959 asistentă și monteur secund. Din 1960 lucrează ca monteur șef la filme «comenzi speciale» și la filmele de lung-metraj: *Soldat fără uniformă*, *Omul de lângă tine*, *Cerul n-are grăți*, *La vîrsta dragostei*, *La patru pași de infinit*, *Dincolo de barieră* (toate acestea în regia lui Francisc Munteanu); *Impușcături pe portativ*, *Săptămîna nebunilor*, *Un zimbet pentru mai tirziu*, *Mastodontul*, *Regăsire*, *Avăria*, *Bunicul și doi delincvenți minori*, *Zbor planat*, *Lumina palidă a durerii*, *Tridentul nu răspunde*. Probleme personale, *Destinată Mahmudia*.

În prezent lucrează cu regizorul Iulian Mihu la filmul *Omul și umbra*.

Elena Pașca:
**Dacă nu-l interesezi
pe regizor — nici o
speranță!**



Primatul regizorului — autor al filmului. Acesta e primul lucru pe care aș vrea să-l spun despre montaj. Important deci nu e să înțelegi doar filmul,

materialul pe care-l ai de montat, ci și omul, concepția lui regizorală. Ca să-l înțelegi, trebuie să ai cultura necesară și mai ales mult tact. În funcție de această înțelegere, lucrezi cu același regizor un al doilea, un al treilea film sau nici unul. E păcat că la noi, în meseria de monteur, lucrează în majoritate femei. Prin firea lor, femeile sînt mai modeste, mai retrase, mai resemnate cu «condiția femeii». Poate de aceea s-a și vorbit atît de rar despre montaj. A învăța această meserie, înseamnă întîi a te familiariza de la A la Z cu problemele tehnice ale filmu-

lui. Monteurul stabilește un dialog direct de lucru nu numai cu regizorul, dar și cu operatorul de imagine, de sunet, cu cel care lucrează la laborator; și cu toți trebuie să folosească un limbaj profesional, deci să cunoască cel puțin ABC-ul tuturor acestor meserii.

Dacă nu ai chemare, nu trebuie să te apuci de montaj, pentru că nu poți face această meserie, nu reziști. E o meserie care implică multe sacrificii și... neapărat o dăruire necondiționată.

**Grupajul «Atenție montaj»
este realizat de Roxana PANĂ**

Iulia Vincenz:
**«Capul lîmpe» al
regizorului: monte-
urul**



zează. Motor

Scenariul conține ideea și narațiunea; regizorul, autor principal, îl descompune în cadre și-l repovestește în limbajul specific, operatorul îl vizualizează. Filmarea s-a

terminat. Fiecare cadru conține în sine sensuri din întreg. Cadre, duble, variante și... monteurul. Monteurul. Se știe atît de puțin despre el! Contribuția lui la realizarea filmului începe cînd regizorul a dat «stop». Materia primă este cadrul filmat. Lui îi revine responsabilitatea de a repovesti scenariul dar nu cu cuvinte, ci cu imagini, nu cu topică ci cu ritm, nu cu semne de punctuație, ci cu fluentă. Își folosește mijloacele specifice pentru a spune cinematografic povestea scenariului. În așa fel încît încărcătura artistică a materialului să fie transmisă în întreg, iar spectatorul să uite că filmul e făcut din bucăți.

Decizia în montajul filmului este rezultatul unui proces intim, realizat în colaborarea dintre monteur și regizor. Dacă regizorul este atotputernic în realizarea unității artistice a întregului film, monteurul îi revine responsabilitatea de a asigura curgerea emoțională. Dacă regizorul își gîndește filmul din decupaj, și îl transpune la filmare, monteurul îi revine sarcina de a fi ochiul proaspăt, capul lîmpe al regizorului în raport cu materialul filmat. Delicată responsabilitate! O bună colaborare între regizor și monteur, o înțelegere reciprocă a responsabilităților celuilalt.

Lucrează la Buștea din 1967. Pentru lucrarea de diplomă la Facultatea de filologie, și-a ales ca subiect «scrantările». Activitate îndelungată în cadrul cîneclubului studențesc. Debut ca monteur-șef cu regizorul Șerban Creangă la *Așteptarea*, o colaborare ce va continua de-a lungul anilor la *Speranța* și *Lăbîrintul*. Un moment important: filmul de montaj *Lumea se distrează*. Cu regizorul Andrei Călin Băleanu a lucrat încă de la debutul acestuia *Muntele ascuns*, continuînd colaborarea și la *E-atît de aproape* fericirea. A semnat montajul unor episoade din serialul *Un august în flăcări*. Pentru montajul filmului *Ediție specială* (regia Mircea Daneliuc) a primit premiul ACIN pe 1979. Pe lângă filmele de lung-metraj: *Cine mă strigă?*, *Pe firul apei*, *Dragostea mea călătorește*, a montat filmele experimentale *Ecou vizual* și *Zina culorilor* (autor Mihai Popescu), filme ce au primit la Moscova și la Paris premiul UNIADEC. În prezent montează filmul de montaj mediu *Patru palme* (autor Alexandru Tatos).



**Spectatorul trebuie
să uite
că filmul
e făcut
«din bucăți»
(Patru palme
de Alexandru Tatos,
cu Emilia Dobrin;
montajul:
Iulia Vincenz)**

Cannes'81

Excalibur



Mai întâi ce înseamnă Excalibur? Excalibur, în tradiția epică irlandeză, este o sabie miraculoasă și veșnic triumfătoare. Ne aflăm în Bretania secolului VI, într-o atmosferă de războaie barbare. Triburile celtice se simt amenințate și extenuate. Vor protecția unui șef temut. Vrăjitorul Merlin înțelege și vocea pădurii sălbatice și glasurile războinicilor disperați. El este stăpînul sabiei miraculoase.

El i-o dă viteazului Pendragon care devine astfel regele șefilor celti. Cînd vrajba pare potolită intervine — cine? — bineînțeles femeia, văduva unui puternic duce. Cu privirile sale (dulceață, otravă și mult rime!), ea îl învâluie pe noul comandant, îl răpune într-un decor nupțial prevăzut cu multe văluri și îl descoperă un sentiment necunoscut («Pînă acum nu știam decît să masacrez oamenii. Acum știu că trebuie să învăț să iubesc»). Iubire de scurtă durată. Iubire fatală, căci în urma toxicei îmbrățișări, regele moare, dar nu înainte de a înfige sabia — excalibur-ul — într-o stîncă și de a spune: cel care o va scoate de aici va fi regele! Cine va fi acela? Acela va fi fructul nopții de dragoste, Arthur, copil neregunoscut și necunoscut, furat de Marele Vrăjitor și crescut sub frunzișul copacilor seculari. Cînd copilul devine flăcău, cînd flăcăul urcă pe cal, cînd calul pornește la luptă și cînd toți războinicii par a nu mai avea nici o speranță în afara de sabia miraculoasă — excalibur-ul — pe care nimeni n-o poate extrage însă din piatră, el, Arthur, printr-o minimă efortare, pune mîna pe mîner, trage și al lui excalibur-ul.

Cam acesta este tonul filmului. O poveste cavalească inspirată de o epocă îndepărtată care furnizează pe cît de puține date exacte, pe atît de multe legende. Regizorul John Boorman se lasă vrăjit de acest univers fabulos și caută la rîndul lui să vrăjească imaginînd «o lume intermediară», formată din cîteva aluzii la realități istorice și multe, enorm de multe elemente de fantazie și fantastic. Autorul — e clar — n-a vrut să facă o reconstituire, fie ea oricît de vagă. El a vrut să spună un basm cît mai spectaculos: asediul cetăților, scene de turmă, cavaleria împotmolită în șanțul din jurul castelelor, dueli cu lancea, scene de luptă și călare și pe jos, momente de miracol, de taină, de frison. De

Basme pentru
copii între
8 și 80 ani

tunde (goûtons voir si le vin est bon!) el, Boorman, nu vrea altceva decît să spună un basm în care fantasticul să nu fie prospectiv, ci retrospectiv. El vrea să încînte, să uimească, să ne așvîrle într-o lume de vise crude, bărbătești, cu lupte sălbatice și iubiri damnate, lumea cavalerului Lancelot, fidelul regelui, dar amantul reginei, viteazul care știe să piardă, iubitul cărui nu-i e teamă de umilință.

Película are un așa-zis aer wagnerian, folosește palate săpate în stîncă și o masă rotundă proiectată de un designer rafinat, inventează elemente de ambianță germanico-celtică (gen «sword-and-sorcery») folosește o mare cantitate de cai, de zale, de cascadori îmbrăcați în armuri, prinși în scene de supereroism. Pelsaje macabre: corbii ciugulind ochii leșurilor spînzurate. Femei decorative în voaluri transparente (jumătate odalisca — jumătate

Excalibur: războinicii secolului 6.
soldați de plumb
pentru copiii secolului XX



pildă: o mînă ieșind din fundul lacului, împingînd deasupra apei sabia, excalibur-ul. Scenografia sugerează cu mult spirit decorativ un ev mediu timpuriu (filmul a fost făcut într-unul din cele mai sălbatice ținuturi ale Irlandei; pădurea în care se petrece acțiunea este, într-adevăr, una din foarte rarele păduri de stejari medievale care mai există în Europa). Cadrul e diferit, dar mentalitatea producției este extrem de aproape de cea din Războiul stelelor pe care aproape toți cronicarii l-au invocat ca gen proxim și pe bună dreptate. Pornind de la regele Arthur și de la Cavalerii mesei ro-

walkirie, machiate și împodobite după modele extrase din Vogue — ediția pentru America). Femeile lau capul cavalerilor în poală, le spală rănile și le cos carnea sfîrtecă, cu acul, ca la gherghet.

Nici o pretenție specială la acest film de mare montare și bubuitoare efecte. Boorman vrea să distreze ochiul și să descrețească circumvoluția «A fost odată ca niciodată un rege Arthur, care dispunea de o sabie numită Excalibur...».

Ecaterina OPROIU

Ea dansează singură



Ea dansează singură — prezentat în competiția «Săptămîna critică». Film inclassificabil. Nu e nici biografie, nici film-portret, nici reportaj, nici documentar propriu-zis. În intenția

unui autor foarte tânăr, Robert Dornhelm, îndrăgostit dintotdeauna de lumea coregrafiei — a fost să compună un omagiu adus «celui mai mare dansator al secolului». Regizorul a propus fiicei lui Nijinski să-l ajute în calitate de consilieră. Celebra descendență a refuzat de multe ori, dar perseverență, după cum se știe, e diabolică și într-un târziu juvele cîneast a reușit s-o facă pe Kira Nijinski nu numai să-l sfătuiască din umbră. Ar fi fost greu, să rămîna ea numai atît. Ar fi fost cu neputință. Fiica lui Nijinski, pe vremuri ea înșăși dansatoare (a dansat în Suedia, Belgia, Budapesta, Madrid, a dat lecții particulare reginei Italiei), este astăzi o doamnă micuță, doleană, autoritară, inflexibilă, fără inhibiții, dar cu salturi de umoare dese și spectaculoase. Ea a acceptat inițial «să-l asiste pe autor», să-l supravezeze cum am zice noi azi, scenele dansate de Patrick Dupond (stea a Operei din Paris, interpretul lui Nijinski). Moștenitoarea lui Nijinski a acceptat alegerea, ba chiar pentru puțină vreme s-a lăsat înduioșată de talentul tînărului dansator. Odată șocul trecut, consiliera a început să regrete rolul ei prea modest. Dupond a început s-o cam irite. Impresia primă se cam topea. Interpretul lui Nijinski nu era chiar Nijinski, de aceea consiliera părea din ce în ce mai des colțul său, suia pe scenă și-i arăta faimosului dansator cum să țină mîna, cum să-și îndoale piciorul: mai sus, mai jos, mai lent, mult mai lent! Filmările s-au transformat într-o hărțuială asiduă și mai pe urmă într-un fel de război civil. Situația catastrofală, situație salutară, fiindcă în clipa în care totul pare pierdut, regizorul înțelege că, de fapt aici, în această situație paradoxală, stă marea șansă a peliculei. Tot ceea ce se filmase ca anexă, ca document al filmului, devine însuși filmul. Kira Nijinski nu mai e deci «numai» consilieră, e parteneră, e co-vedetă, e steaua care îndrumă și ocărăște pe cealaltă stea, un Nijinski prea crud, prea echilibrat, prea puțin focos ca să-l înțeleagă pe adevăratul Nijinski, pe tata care o iubea atît de mult, pe ea, pe Kira, pe tata care o dorișe — o, citi o dorișe, o ce scrisori îi scria! Dragostea pentru ea fusese la el o

iubire-refugiu, căci gloria începuse să-l împovăreze pe el, pe tata, iar pe urmă să-l zdrobească și singura lui dorință — a tatei, a lui Nijinski — nu mai era decît să fugă, să se ascundă. De cine? De toți: de tiranicul lui tutore, de «demoniul Diaghilev», cu care rupsesse în 1913 — doamna, ce ființă damnată; de colega și soția sa, Ramola — ce dramă, ce dramă, cum mai plîngea mama; de lume, de admiratori — hoarda admiratorilor, hoarda detractorilor; de moarte — fantoma ei l-a urmărit întotdeauna: «mi-e teamă c-am să

ani a durat calvarul ăsta. În 1950, cînd ziarele-l anunțau moartea — avea 61 de ani — cititorii erau mai degrabă mirați decît întristați. Ei îl credeau mort demult.

Confidențe patetice, crize nervoase, reveniri dulci, glume pe socoteala regizorului abătut, gata să-și ia lumea-n cap, gesturi gentile urmate de îmbufnări din senin, ținări coregrafice, accese de megalomanie și de umilință — regizorul în spatele camerei și în fața ei, momente de grație consumate în evlavie artistică și, dintr-odată, o secvență «de viață» neprevăzută în script, dar intercalată în film, interpretii leșind de pe platou, cel din spatele camerei devenind — de nevoie — interpret, interpretii dorinței de a face un film cu orice preț, mai bine-zis cu prețul de a ceda oricît în fața acestei uluitoare Kira, care începe prin a fi consultantă și sfirșește prin a înghiți tot: proiecte, formule, scenariu, protagonist. Kira



Kira Nijinski, fiica celebrului dansator și eroina aventurii cinematografice (cu regizorul Robert Dornhelm)

mor curînd» — scria tatăl în Jurnal. Din cauza asta aș vrea un copil care să mă reîncarneze. Mă dorea pe mine. Spunea: Kira e un copil inteligent, dar n-aș vrea ca bietul ăsta de copil, care și așa are prea mult har, să devină prea inteligent. Ar trebui s-o cruț, s-o apăr să devină prea inteligentă. Așa zicea, așa scria el, fugind mereu, în altă parte, mai departe, fugind de toți, dar mai ales de moartea care-i ședea în spate. Îi era spaimă c-o să-l înghită la fiecare colț. Avea presimțiri. Existența lui se transformase într-un calvar. Alerga din sanatoriu în sanatoriu. Era invitatul regilor, clientul serviciilor de psihiatrie. Treizeci de

Nijinski n-a avut și nu are «idei cinematografice». Dar simpla ei prezență răstoarnă totul, amestecînd cînd cu nepăsare, cînd cu patimă genurile, stilurile, intențiile. Autorul a fost inteligent pentru că s-a dat pe mîna propriei sale descoperiri. Nimeni nu știe cum să numească această stranie peliculă în care rolul de primă-lebădă e înhățat sub ochii noștri de o hipersexagenară plan-turoasă. Happening cinematografic? Coredramă? În orice caz, avem de-a face cu o aventură cinematografică irepetabilă.

Ecaterina OPROIU

Poștașul sună totdeauna de două ori



● **Subiect.** Noua versiune păstrează carcasa cunoașterii roman (negru). Sudul Californiei. Un bărbat jumătate mecanic, jumătate vagabond, tip cu aplomb și mister viril. Noul venit se aciuște pe lângă simpaticul grec patron de birt mai mult pustiu, de pompă pusă în mișcare rar și de nevastă tină cu resentimente și apetituri. Atracție violentă. Amor furtunos, certuri violente, sfidări reciproce, amenințări, tentative de auto-salvare, păsări, reveniri, luat lumea-n cap, înlocuiri pocălite.

● Conferința de presă. Sala de la etajul III al palatului: o etuvă pentru un vagon de sardele răsturnate vertical, orizontal, de-a-ndoaaselea, circă-n circă, poartă peste poartă, urechi peste ochi, aburi peste blitz-uri, grafe peste camere-portative, reflector peste reflector, frison peste vacarm: «Ils arrivent! Ils arrivent!» Tăcere evlavioasă. Aparatele întoarse spre ușile batante. O grăsană cu plete înclinate apărind spătat în canot. Stupefacție. Desumflare. Ciorchinele de ziariști nordici, agățați de perdeaua din spatele mesei, face: uuuu! Răsete generale. Proteste. Organizatorii dînd ultimele indicații. Zădău. Intîrziere. Glume. Fotografii fotografiîndu-se între ei. Reporterii azzirînd cocoșoae de hîrtie. Transpirație. Cei care stau jos, se urcă pe tăbla scaunului. Cei care stau în picioare, se așează turcește peste ultimul strat de confrăți așezați tot turcește. Miros de carne incinsă. Sfîrșitul de șafilc. «Merde» în toate limbile. Reflectoare. Zăpușeală. Lichefiere. Leșin. Topirea rujiului, a rimelului, a giurilor. Se năclăiesc coame, percluni, barbișoane, colerete, favoriți. Alt frison: «Ils' arrivent! Ils arrivent!» Tăcere atentă. Alarmă falsă. «Merde» în toate limbile, inclusiv în limbile lumii a treia. Uuuu! face ciorchinele de nordici prinși de perdeaua din spatele mesei. Organizatorii nu mai dau indicații. Cocotări, se dau jos de pe lampă. Cel de pe jos se află și mai jos. Dogoare. Leșin. Duhoare. «Ils arrivent! Ils arrivent!» Nici un frison, dar de data asta ils arrivent de-adevărat. Jessica Lange pare o fetiță. Nicholson pare — leit — Titus Popovici, numai că la ei, la Nicholson, fruntea a avansat mai repede spre creștet. Chelia e la sfîrșitul începutului. Rafelson, regizorul, păstrează secretul podoabel capilare. Și-a împins panamaua plină la sprîncene și nud roșt să și-o scoată. Pocnetul reflectoarelor. Declucul blitzurilor. Bizilzul camarelor. Cel din spate strigă: Arrêtez! Cel din față strigă:



**Postașul sună întotdeauna de două ori, ...dar pentru a pa-
tra oară în istoria filmului
(Protagoniști: Jack Nicholson
și Jessica Lange)**

Encore! Toți strigă la protagonistă: «Jessica! Jessica!». Jessica își arată dinții. Jessica își înfalea părul. Jessica face cu mâna. Jessica la sticla de Schwepps, scoate pahul din clondir și trage o dușcă. — Encore! Encore! Arrêtez! Arrêtez! Nicholson rîde sardonice. Ça va les photographes? Uuul răspunde ciorchinele boreal de pe perdeaua din spatele mesei. Bizifit. Zumzăit. Pocănit. Plrjol. Clocot. Jessica e întrebată cum a filmat scena «aceea», «cea mai îndrăznească scenă din istoria Hollywoodului». Jessica se înroșește, se bilbie, se-ntoarce spre omul cu panama. El intervine, el explică, el arată de ce pe el nu-l interesează senzualitatea sub formă comercială. «Mi-e silă să-mi pun eroina să facă baie. Detest să o oblig să se săpunească sub duș. Senzualitatea nu trebuie confundată cu nudismul. Înțelegeți?» Vous comprenez? — Nu! Nu înțelegem! Nu înțelegem cum a reacționat Nicholson la critici? — Care critici? — S-au scris în America o multime de critici defavorabile... Nicholson suride malitios. Nicholson rîde sardonice. Nicholson răspunde tărăgănat, așa cum vorbea în Zbor deasupra cuibului de cucu cu directorul ospiciului cînd îi asigură să nu aibă nici o grijă. El va colabora sută la sută. Cum va Nicholson zice: — Critici defavorabile? Eu n-am citit nici o critică defavorabilă. Eu sînt o vedetă. Vedetelor nu li se arată decît criticile favorabile. Înțelegeți? Comprenez-vous? Dogoare. Sufocare. Perdeaua din spatele mesei începe să prile. Filifile. Cade. Ciorchinele de asistenți trimisi de cercul polar nu mai face uuu, face bufi Nicholson cuprinde sala cu o privire panoramică și suride în continuare, ca peste un alt cuib cu alți cucu.

85

Berlin'81

„Ursul de aur“ și
cinematograful lucidității

12 zile la Festivalul Internațional al filmului din Berlinul de Vest



Afișul festivalului



Sugestiv afișul ediției 1981 a lui «Film Fest Berlin»: degetele unei mâini nevăzute care, strecurându-se pe sub lentilele întunecate ale ochelarilor, ridică pleoapele unui tânăr deschizându-i ochii mari în fața vieții. De la «cinematograful-uzină de vise» la cinematograful-

care-deschide-ochii, cinematograful al lucidității, neezitând să îmbrățișeze realitatea în întreaga ei complexitate, iată o evoluție semnificativă sugerată de efigia unui festival.

Insemnele acestuia tronau și în acest an în elegantele vitrine de pe Ku-damn, făcând ca întreg centrul orașului să trăiască un februar sub semnul sărbătoririi cinematografice. În imensa piață de la Zoo, în care se înalță ca un deget cu unghia stîrbită, turnul unei catedrale distruse de război, zeci de săli elegante pulsau sub semnul festivalului berlinez, manifestare deosebit de bogată cu care, cel puțin din punctul de vedere cantitativ, doar Cannes-ul se poate compara. La Zoo Palast, cel mai modern dintre palate-urile cinematografice, se desfășura sub patronajul cunoscutului critic și animator Moritz de Madeln, competiția, reproducă cotidian pe ecranele altor două mari săli. La Delphi, adevărat templu cinematografic, a cărui arhitectură din vremi de risipă, umește și stîrnește derută, aveau loc premierele «Forumului Tineretului», un fel de «La semaine de la critique», «salon» al avangardei și tuturor experimentărilor, girat la Berlin de prestigiosul istoric vestgerman al filmului, Ulrich Gregor.

Dureros solicitat de multiplele tentații ale programu-

lui, puteai să afli că pe alte două ecrane se desfășoară de opt ori pe zi, proiecții «informative» cu cele mai importante filme produse în lume în anul precedent, că altundeva are loc o «panoramă» a filmului sud-est-asiatic, geografie cinematografică confundată, plină mai deunăzi, cu numeroase «pete albe»: Singapur, Malaezia, Filipine, Indonezia, Thailanda (din producția căreia am văzut în cea de a 12-a oră, adică în ultima zi a festivalului, un film admirabil prin modernitate și savoare a tradiției, prin umor și înțelepciune folclorică — **Bătrînul monah** de Pempol Cheyaroorn), că prin tradiționalele retrospective care fac deliciul amatorilor de istorie, pot fi urmărite filme ale regizorului Peter Pewas (cunoscut la noi, cu trei decenii în urmă, pentru memorabila sa peliculă, **Cunoștințe pe stradă**), ca și o variată selecție engleză din filmele cunoscutului producător Michael Balcon căruia, de la Flaherty la Hitchcock multe mari nume ale ecranului britanic îi rămîn îndatorate. Panorama «noului cinematograful vestgerman» (cu ultimele producții ale lui Peter Lilienthal, Ulrich Schamoni, Hans Noever, Jutta Bruckner), ca și mult solicitatul festival al filmului de copii completau acest uriaș bazar cinematografic în care 14 săli centrale ofereau de la 9 dimineața pînă tîrziu după miezul nopții, peste 50 de lung-metraje pe zi. La acestea s-ar cere însă a fi adăugate și cele zece săli de la «Messe», prezentînd și ele, în cele 12 săli ale festivalului, mai bine de 600 de proiecții cu filme din 40 de țări. O întreprindere gigantică funcționînd într-adevăr «nemtește», adică fără cusur. Imi amintesc că, în 1980, organizatorii festivalului își îngăduiseră o mică șotie inaugurîndu-l cu un scurt-metraj care acumula un întreg repertoriu de defectuni tehnice, de la banalul asincronism pînă la sfîșierea peliculei. Fără pic de iritare, sala s-a amuzat copios, farsa fiind deconspirată de neverosimilul ei. Toată lumea știe că, oricît de ambițios s-ar extinde în dimensiuni, manifestarea berlineză va funcționa «ca ceasul». «Vina» organizatorilor și șansa miilor de participanți veniți de pe toate continentele.

«Goliatul» american și «praștia» elvețiană

Dacă din punct de vedere cantitativ festivalul impunea respectul, calitativ el putea ridica și rezerve. Selecția programului oficial, de concurs, a stîrnit, de pildă, controversă aprinsă. Organizatorilor le-a fost reproșat evidentul dezechilibru în armonizarea geografică a repertoriului. Astfel, în timp ce țări ca Anglia, Brazilia, Republica Democrată Germană, Grecia, Turcia, Cehoslovacia (oferind ultima producție a lui Jiri Menzel), România (care a propus **Vînătoarea de vulpi**) s-au văzut refuzate, altele — ca Statele Unite și Elveția — au fost privilegiate, participînd cu cîte trei titluri. În apărarea lor, gazdele au invocat unele situații obiective: filmul lui Mauro Bolognini, de pildă, **Dama cu camellii** (cu Isabelle Huppert în rolul titular) n-a putut fi terminat la vreme în timp ce, dimpotrivă, cele mai importante producții vest germane se aflau deja pe ecrane, producătorii preferînd să le difuzeze decît să accepte riscul unei prealabile confruntări

cu criticii

Cît despre cinematografiile privilegiate, deosebită calitate a selecției justifică, fără îndoială, tripla prezență elvețiană în concurs. Această mică cinematografie, pînă mai acum cîtiva ani una dintre cele mai neglijabile din Europa, a fost, la Berlinul de Vest, remarcabilă prin acuitate și consecvență tematică, prin calitate artistică și originalitate de limbaj. Dacă un eventual premiu al celei mai bune selecții (inexistent, din păcate, în palmaresul festivalului) ar fi fost decernat unanim culorilor helveticе, autorul acestor rînduri ar fi atribuit și «Ursul de aur», tot unui film elvețian și anume **Inventatorul** lui Kurt Gloor. Cineașt care își făcea debutul în 1968, la noi, la Mamaia, printr-un admirabil desen animat intitulat **Mondo Karries**, Gloor a trecut de atunci printr-o fertilă școală a documentarului și abordează acum, cu o surprinzătoare siguranță, domeniul filmului de ficțiune. Povestea e neobișnuită: în timpul primului război mondial, un inventiv muncitor socialist, antimilitarist fervent, inventează o căruță «care-și cară cu ea și drumul», descoperind fără să-și dea seama, senila. Inventatorul vrea să vină în ajutorul țăranilor să-și poată urni carele din glod, dar deschide, de fapt, fabricanților îmbogățiți de război, noi perspective de activitate. Absorbit de lupta pentru a-și vedea aplicată invenția, eroul filmului nici nu mai vede ce se întîmplă în jurul său și cînd, într-un tirziu, descoperă adevărul și încearcă să se opună, este declarat iresponsabil și expedit într-un azil psihiatric.

Colecționînd un impunător mănunchi de premii («Ursul de argint» pentru cel mai bun scenariu și cea mai bună îndrumare a actorilor, premiile «Interfilm» și «Cidalc» ca și o mențiune Fipresci, care nu a acordat tradiționalul său premiu al criticii), o altă admirabilă producție elvețiană, **Barca este plină** de Markus Imhoff, a intrat în palmaresul festivalului. Este o comedie tragică, tulburătoare prin originalitatea și sinceritatea cu care denunță indiferența filistină în fața sălbăticiiei umane. Filmul se desfășoară tot în timpul războiului mondial, de astă dată însă în anii celui de al doilea, cînd un grup de refugiați evrei din Germania, femei, bătrîni și copii, căruia li se mai adaugă și un dezertor, izbutesc să se refugieze în Elveția. Singura lor șansă de a se sustrage autorităților hitleriste este să simuleze că formează o familie, întrucît, conform unui capriciu umanitar al legislației timpului, femele cu copii mai mici de șase ani pot fi acceptate pe pămîntul țării neutralității, bineînțeles împreună cu restul celor apropiați. Eroina filmului, interpretată de admirabila actriță Tina Engel, încearcă în mod autoritar să improvizeze o celulă familială, și scenele acestea sînt de un irezistibil umor absurd, în pofida tragismului situației. De altfel, filmul lui Imhoff excelează tocmai prin tragicomicul său. Evident, mascarada eșuează și grupul este restituit călăilor. În ultima scenă, un vameș confiscă ciocolata pe care copiii o au asupra lor fiindcă, între altele, tot legea interzice și «exportul de ciocolată», dar, om de inimă, le-o îndeeasă în gură sfătuiindu-i s-o mănînce cît mai sînt pe teritoriul elvețian. Mestecînd în silă, copiii o pornesc încet spre moarte sigură. Mestecînd în silă ciocolata, pe ultimii metri ai teritoriului care le-ar fi putut asigura supraviețuirea...

Dacă Imhoff și Gloor sînt nume mai puțin «lansate», cel de-al treilea autor elvețian este cunoscut ca unul dintre pionierii micii cinematografii în plin avînt: Claude Goretta. Din nou în coproducție cu Franța, el a prezentat **Provinciata**, delicată și poetică descriere a condiției actuale a femeii, în luptă cu șomajul și cu prejudecățile masculine, film care ne-a întors totuși în aria unor reușite deja cunoscute ale cineaștului, precum **Dantelăreasa** sau **Invitația**.

Paradoxal, «superputerea» cinematografică hollywoodiană s-a dovedit dominată, în înfruntarea cu mica cinematografie elvețiană, deși cele trei filme incluse în programul principal figurau, toate, în lista «nominalizărilor» pentru premiul Oscar. Ultimul film al lui Martin Scorsese, autor distins cîndva, la Berlin, cu Marele Premiu pentru **Taxi Driver**, a impresionat mai ales prin virtuozitatea tehnică. Inspirîndu-se dintr-un volum autobiografic al lui La Motta, fost campion mondial



José Anton Valdelomar (alături de partenera sa Berta Zarco) interpretul principal al filmului spaniol *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura distins cu «Ursul de Aur», actor care a dus identificarea cu personajul său pînă la... delincvență

la categoria mijlocie care, în 1949, l-a înlăturat pe Marcel Cerdan, Scorsese realizează **Raging Bull**, nu altă ca un montaj de atracții, cît de contraste. Imaginați-vă un film dur, insuportabil de dur, în care violențele dezlănțuite a lăuturilor îi urmează un ralenti coregrafic și veți avea în față, în bună măsură, metoda cineaștului. Spre deosebire de modul în care se filmau pînă acum întîlnirile pugilistice, cu mai multe camere-puncte de vedere situate în afara ringului, realizatorul **Marelui Vals** a optat pentru o singură cameră, dispusă în centrul podiumului, în jurul căruia «valsau» luptătorii. Excelentă imaginea (Michael Chapman — operator al filmului **Nașul** și fidel colaborator al lui Scorsese), care dezvoltă o gamă întinsă de nuanțe, de la pastiașea documentului de actualitate la caligrafia vizuală a scelei lirice, trecînd apoi la simularea diletantismului cineaștului amator. Cît despre performanța lui Robert de Niro (recomandată de cîteva premii de interpretare printre care mult rîvnitul «Glob de aur» al criticilor americani), ea este într-adevăr memorabilă, actorul întruchipînd aproape un dublu rol. Spunem aproape, deoarece compoziția lui de Niro este a aceluiași La Motta, surprins în apogeele tineretii sale și apoi, zece ani mai tîrziu, definitiv doborît, îmbătrînit, cabotin într-un local de noapte. În acest «al doilea rol», de Niro e de nerecunoscut nu atît datorită machiorului. Scorsese a întrerupt turnarea patru luni, acordîndu-i interpretului o vacanță, în timpul căreia acesta trebuia, nici mai mult nici mai puțin, decît să se îngrășe cu 30 de kilograme. Sarcină pe care actorul și-a îndeplinit-o conștiincios, iar rezultatul e impresionant. Cu toate eforturile pe care le-a pretins, **Raging Bull** lasă totuși un gust sălciiu de înesatisfacție, de sărăcie

de idei. Lipsa de direcție a scenariului, gratuitatea spectacolului n-au putut fi disimulate de strălucirea tehnicii.

Deschis de **Raging Bull**, festivalul a fost închis tot de un film american **Ordinary People**, anunțând un debut regizoral unanim așteptat: Robert Redford. (care între timp, a obținut Oscarul pentru regie). Ecranizând un roman «en vogue», de Judith Guest, răsfățatul interpret al **Marelui Gatsby** este surprins în dificultate, descriind familia Jarett, o «familie tipică din clasa de mijloc», care trăiește senin pînă ce fiul lor de 18 ani, Conrad, demistifică ceea ce părise stabilitate și împăcare de sine. Un psihanalist readuce apoi, treptat, liniștea și echilibrul, ajutîndu-l pe Jarett să se limpezească și să se exprime. Deși Donald Sutherland și Mary Taylor sînt convingători în acest film corect și prudent regizat, registrul în care se emite este mereu uimitor de minor.

Între prima și ultima zi a festivalului, mijlocul său a fost marcat de cea de a treia producție americană, **Tribute** de Bob Clark, realizator versat în filme eficient comerciale. Clark istorisește și el un story despre revolta tinerei generații, subiect care pare să domine tematica producției actuale din Statele Unite alături de cel al bolilor incurabile care fac ravagii la vîrsta înaltelor energii. În **Tribute**, Jack Lemmon care se știe condamnat de un cancer perfid, nu reușește să găsească un limbaj comun cu fiul său Jud. Scottie, eroul filmului, este un personaj care, dă impresia că nu la nimic în serios, că se ține de soții în vreme ce își trăiește, în adînc, amar, tragedia. Mare ocazie pentru Lemmon de a-și etala întreg diapazonul comic într-o cascadă de efecte adesea teatrale pe care și le-a exersat timp de cîțiva ani buni pe Broadway, interpretînd aceeași piesă a lui Bernard Slade. Așa a și fost primit **Tribute**, ca un recital de actor, adjudecîndu-și premiul de interpretare masculină, *ex aequo*, cu Anatolii Solonitin, protagonistul **Călăuzei** lui Tarkovski, distins la Berlin pentru compoziția sa în rolul lui Dostoievski din filmul biografic al lui Alexandr Zarhi — **26 de zile din viața lui Dostoievski** cunoscut deja telespectatorilor noștri.

Controverse și distincții

Dintre celelalte prezențe, l-am mai cita pe italianul Sergio Citti, care a debutat încă adolescent, sub aripa lui Passolini, în **Accatone** și care se străduie, de cîțiva ani, să-și ia singur zborul. Din păcate, tînărul regizor nu prea se arată pregătit să se îndepărteze de cuib, adică de zona epigonismului. **Il Minestrone**, operă grotescă morbidă, încearcă să reia teme passolinienne, fără strălucirea maestrului. Cinematografia italiană s-a impus mai curînd, cu **Ochiul papei**, o savuroasă farsă-pamflet de Renzo Arbore, în care un pontif

modern, care are ca «hobbies» sportul și reformele, organizează în Vatican un show televizat.

Polonia a fost reprezentată de tînăra realizatoare Agnieszka Holland care, în **Febre**, evoca lupta socialistilor polonezi în timpul revoluției de la 1905. Protagonista filmului, actrița Barbara Grabowska, a primit pentru portretul unei conspiratoare care se auto-distruge «**Ursul de Argint**» al celei mai bune interpretări feminine. Distincție pe care ar fi meritat-o și excelenta «actriță» maghiară Juli Nyacko, elevă de liceu, care găsește accente de surprinzătoare maturitate, zugrăvind destinul unei muncitoare din zilele noastre, în filmul lui Laszlo Lugossy, **Multumesc, bine**. O uimitoare performanță interpretativă a mai înregistrat, dealtfel, un «actor» și mai tînăr, școlarul suedez Thomas Frick redînd în **Insula copiilor**, sub îndrumarea regizorului Kay Pollack, procesul durerii de implicare a unui băiețuș în viața nu tocmai pură a adulților din jurul său.

Producția cinematografică din R.F.G. a fost reprezentată de Herbert Achternbush, realizator muncheze, specializat în pamflete artistice. Producător, scenarist și protagonist al celor șase filme realizate pînă acum, Achternbush și-a prezentat în același mod și cea mai recentă producție, **Erwin cel negru**, lung lanț de efecte îngroșate, de aluzii licențioase și calambururi antiprusace. La conferința de presă, ziariștii vestgermani au dezlănțuit un nimitor cor de critici împotriva realizatorului care, afectînd indiferența, le-a întors spatele, dînd peste cap un clondir cu bere. Cum, plin de tact, producătorul a împărtășit prompt, tradiționala băutură, la discreție, tuturor reprezentanților opiniei publice, contactul a fost reluat cu voioșie, spiritele calmîndu-se fără ca filmul, desființat a doua zi necrutător, să fi devenit mai bun.

O altă conferință de presă agitată a fost și cea a celebrului cineast spaniol, Carlos Saura. Ultimul său film, **Deprisa, deprisa** (l-am putea traduce godardian **Cu sufletul la gură**, pentru că are, de fapt, aceeași temă, cu mijloace stilistice amintind mai degrabă de **Bonnie și Clyde**) reprezintă pentru regizor o ipostază înnoită, sau mai bine-zis, o revenire: Saura a renunțat la obișnuitul său stil metaforic, la obsesiile sale abstracte, la imaginari și oniric, întorcîndu-se la realismul aproape documentar al filmelor sale din anii '60 (**Los Golfos**, **La Caza** sau chiar **Stress**). **Deprisa, deprisa** e dedicat unei teme aproape obsesive a cinematografului spaniol actuale, delincvenței juvenile. Numai că filmul înfățișează, aproape cu simpatie, modul de viață al eroilor săi, tineri care de dragul unei «libertăți» ipotetice, ucid și pradă parcă în joacă. Tocmai această contemplare necritică a unui grav fenomen social l-a și fost reproșată autorului spaniol în întîlnirea cu presa. Saura a răspuns, explicînd că s-a aruncat cu o asemenea sete în documentarea necesară creației filmului, a descoperit un Madrid nebănuț, personaje de un pitoresc și un adevăr care l-au cucerit în asemenea măsură încît, probabil că s-a identificat cu ele. «Iată de ce mă tem că acest film nu mai e avertismentul pe care-l intenționasem...», a declarat cineastul.

Cîteva zile mai tîrziu, Carlos Saura primea «**Ursul de Aur**», acordat, după părerea generală, mai curînd întregii opere a regizorului decît filmului în cauză. După alte cîteva zile, presa internațională comunica adevăratul epilog al afacerii **Deprisa, deprisa**: un tînăr infractor surprins de poliție după ce prădase o bancă madrilenă. Asupra lui s-a găsit nu numai suma furată, ci și un contract de filmare semnat de proaspătul laureat al «**Ursului de Aur**». Infractorul nu era altul decît Jose Anton Valdelomar, vedeta filmului **Deprisa, deprisa**, care, refuzînd distincția dintre ficțiune și realitate, dusese identificarea cu personajul său pînă dincolo de... simpatie.

Sugestiv afișul celei de a 31-a ediții a Filmfestului berlinez — degetele deschizînd larg ochii spectatorilor asupra vieții. De ce nu și ochii juriilor cinematografice avînd răspunderea promovării adevăratelor valori ale artei cinematografice contemporane?...

Tudor CARANFIL

Tina Engel în *Barca este plină*
film elvețian de Markus Imhoof
copleșit de premii



Creatorii de cinema, cit de estetizanti sau avangardiști ar fi ei, tot își doresc, fie și numai în adîncul sufletului, să aibă un număr cit mai mare

de spectatori în săli. Cînd însă în lume se manifestă o îndepărtare a publicului de film, cînd sălile se mai umplu numai la producții «cu rețetă», cînd producătorii au cam uitat că adevărata rentabilitate a unui film nu se măsoară în sume adunate pe coloane la sfîrșitul unui an, cînd distribuitorii se plîng de lipsa de audiență a filmului național la public (în definitiv, un distribuitor bun trebuie să se plîngă în gura mare și să albe bani pe șoptite pentru noi filme), festivalul de la Budapesta, cu valoarea juriului său și orientarea sa teoretică mărturisită prin compoziția premiilor acordate, reprezintă o manifestare interesantă, o pată de culoare în hățișul de procente negru pe alb în care a intrat cinematograful.

În noua sa formă (de fapt, o reluare de acum zece ani), Festivalul a redevenit un concurs onorat cu premii. Firesc, perspectiva întrecerii spre deosebire de cea a unui festival expozitiv, a agitat spirite și ambiții, dorința de original și a făcut mai prompt răspunsul la comandamentul social.

Trebuie adus în primul plan faptul că cineaștii au propus și susținut un juriu de intelectuali, de specialiști de elită în domeniul umanistic, însă fără preocupări anume în domeniul cinematografic. Ca spectatori, fără prejudecăți față de cinema, s-au așezat la masa juriului filozofi, esteticieni, politologi, teoreticieni de limbă și literatură, sociologi etc. După o săptămînă de vizionări însoțite de comentarii, deliberări, curiozități, emoții, incertitudini, secretul s-a dezvăluit și juriul a anunțat, senin și cu aplomb, în fața unei săli arhipline și a peste 60 de invitați străini, că în acest an nu acordă marele premiu și nici nu-l conferă vreunei personalități pentru întreaga sa activitate, ba mai mult, a precizat răspicat că în 1980 cinematografia maghiară nu a creat un film care să fi meritat un mare premiu național. Este însă și mai interesant în poziția juriului faptul că, menționînd nivelul ridicat al filmelor, a descris trei curențe cinematografice oferind premiul celor trei realizatori ce reprezintă prin excelență acest fenomen, încurajînd și girînd cu probitatea sa, anumite tendințe valoroase de dezvoltare a filmului maghiar, făcînd din aceasta aproape un scop al festivalului. Un alt aspect elocvent al palmaresului a fost absența dintre laureați a unor nume prestigioase ale căror filme, deși valoroase, fie că nu se înscriau pe traiectoriile celor trei tendințe, fie că nu reprezentau realizări de excepție. Au avut filme în concurs personalități de primă mărime: **Fabri Zoltan** cu al său **Întîlnirea lui Fábi Zoltan cu dumnezeu**, **Radványi Géza** revine

Budapesta '81

festivaluri

Un festival al exigenței



Psyché de Bódy Gábor, premiat pentru «spirit avangardist» și «interes universal», în ciuda disputelor pe care le-a stîrnit între membrii juriului, critică și public deopotrivă

pe ecrane cu **Cercul Maximus**, **Sándor Pál** cu **Cabotinii**, o peliculă cu un succes teribil de public, fără a avea deloc un aer comercial, sau **Meszaros Marta** cu **Moștenitoarele**, o frumoasă lecție de regie pe un pre-text scenicistic prea de mult consumat.

Filmul ce mi s-a părut cel mai interesant (încununat, de altfel, cu unul din cele trei premii de egală semnificație și valoare), se numește **Psyché**, de Bódy Gábor. Operă perfect împlinită, ambiționînd să confere cinematografului șansa de

a exprima și comenta ipoteze ale cauzalității din întimitatea spiritului omenesc, pentru manifestările cele mai diverse de la dragoste și poezie pînă la război sau credință în aproapele tău, filmul lui Bódy Gábor este creația unui excelent cunoscător de forme și limbaj cinematografic. Studiind filozofia și, în paralel, ocupîndu-se de semantică, cinematograful, Bódy și-a dedicat primele scurte-metraje din cadrul studioului Béla Balasz experimentului ipotezelor sale, trezind un deosebit interes prin-



Moștenitoarele de Márta Mészáros: o frumoasă lecție de virtuozitate regizorală pe un pretext scenaristic de mult epuizat

tre specialiști. **Psyché** este un corolar, rezultatul unor studii și opțiuni estetice concretizate într-un film în două serii, despre care se spune că a costat mai bine de douăzeci de milioane de forinți, multe zeci de mii de metri de peliculă Eastmancolor, beneficiind de o scenografie strălucită și de aportul unor filmări combinate de o complexitate și o expresivitate deosebite. Critica de specialitate (din materialele ce ne-au fost puse la dispoziție de organizatori) și-a disputat filmul cu multă vehemență, majoritatea considerându-l mai curînd o nereușită. De aici și emoția pe care a creat-o decizia juriului de a acorda unul din cele trei premii unui film ce n-a obținut sufragiul criticii de specialitate. Gestul juriului are menirea de a plasa filmul în aria operelor artistice cu caracter special, de avangardă, de interes universal, atrăgînd astfel privirea specialiștilor și publicului de cinema, educat, de pretutindeni. Altfel film care s-a bucurat de alegerea juriului a fost **Mulțumesc, bine...** al

lui **Lugossy László**, ce se înscrie pe linia celei mai bune tradiții a realismului, dar cu inflexiuni preluate din perioada strălucită a curentului ceh (tot timpul proiecției m-am gîndit la **Crăciun cu Elisabeta** al lui **Karel Kahina**). Pelicula emoționează prin semnificația limpede a situațiilor dramatice ce construiesc traectoria a doi oameni, un bărbat în jurul vîrstei de 40 de ani, cu o viață de familie la timpul trecut, și o tină ră fată ce-și dorește un cămin, dar care nu are experiența de viață a unei femei potrivite omului ce i se pare că-l iubește. Eroi încearcă din răspuseri să sustină contractul ce și l-au propus, însă finalul este un eșec pe care viața deseori l-a confirmat. Nu pot să nu amintesc, aparținînd aceleiași familii de filme, **Pălăria cu ghinioane** al regizoarei **Sós Maria**. Debutantă de certă valoare, **Sós Maria** este o fină observatoare a faptului de viață, fantazînd cu o virtuozitate demnă de invidele trei destine ale unor femei divortate și acum singure. Filmul păs-

trează un echilibru continuu între comicul burlesc și cel amar, învăluit într-un lirism de cea mai bună calitate, lăsînd replica grea, semnificativă să cadă cu multă înțelepciune acolo unde-i este locul. Trei destine care sumate devin o pledoarie duloasă pentru feminitate și un noian de săgeți împotriva feminismului.

Unul dintre filmele cele mai așteptate (a cărui premieră a avut loc în festival și căruia, de asemenea, i-a revenit unul din cele trei premii) a fost **Mecul** lui **Kósa Ferenc**. Regizor al generației de mijloc (cunoscut la noi cu ocazia coproducției româno-maghiare **Doja**), **Kósa Ferenc** realizează un film matur, cu gravitatea gestului politic, pe măsura oamenilor și evenimentelor de care se ocupă. Filmul, încărcat de o simbolică minuțioasă argumentată, își propune realizarea unui imens arc metaforic despre dreptate și demnitate rațională într-un moment istoric în care un popor trece prin clipe grele, spre a-și pune bazele unei societăți cu un destin pe măsura aspirațiilor sale.

Scenariul, de o valoare deosebită, este structurat pe conflictul ce apare într-un oraș de provincie în urma unui meci de fotbal. Arbitrul întîlnirii este ucis prin imprudență. Disputa întregului film este între un tinăr ziarist local, martor involuntar al unei crime, deținător al unor dovezi, și o parte a autorităților locale instrumentate de vinovat pentru mușamalizarea adevărului.

Totul se petrece în contextul realităților istorice, căpătînd semnificații dincolo de intriga palidă, aparent polițistă. Cred că gravitatea subtextului scenariului i-a făcut pe realizatorii principali să se refugieze în cinematograful prea sigur al academismului. Prea corect și rigid în mijloace regizorale și operatoricești, exceptînd cîteva momente printre care cadrul, secvență de inspirație hiperrealistă, ce conține în primul plan amorsa casei bunicului și mașina reagră oficială, iar în planul doi imensul platou ce sugerează inima pusei în care se pierde, fugind, copilul purtător al speranței justițiare, filmul pare a nu fi contemporan valoroaselor experiențe modale ale cinematografului maghiar.

Trei filme premiate, trei posibile căi ale unei cinematografii cu un număr de realizatori interesați și cu o perspectivă certă, grație numeroșilor debutanți sau creatori foarte tineri ce au trecut onorabil, confruntarea acestui concurs.

Un festival cu filme interesante, cu un jurlu și mai interesant care și în ultimul moment, în seara închiderii a mai făcut o surpriză: a oferit, spre vizionare, **Cabotinii** al lui **Sándor Pal**, dînd astfel o semnificație aparte premiului de imagine acordat cunoscutului operator **Elmér Ragályi** pentru acest film.

Florin MIHĂILESCU

Cadoul juriului la închiderea festivalului: Cabotinii de Sándor Pal. Un mare succes de public și premiu pentru imagine operatorului Elmér Ragályi



cinematograful uitat

Un film nedreptățit



Mi s-a propus următorul test: să semnaliez câteva filme cu valoare artistică multă și atenție publică puțină. Mi-a fost ușor să găsesc lute vreo

zece asemenea opere nedreptățite. Dar cu această ocazie, s-a produs ceva neașteptat. Printre filmele aflate, s-a găsit unul de o bogăție imensă și care, la vremea lui, a trecut aproape neobservat. Filmul nu avea o temă, ci vreo cinci — pluralitate care nu aducea împrăștierea interesului, căci temele lui erau intim împletite unele cu altele — chiar când se negau una pe alta. Și asta face din acea poveste un fel de templu, de muzeu al tuturor problemelor care frământă mințile noastre azi. Iar dacă întrebați despre ce e vorba, vă voi spune că, la prima vedere,

filmul pare un filmuleț de nimica toată, unde o tină femeie se devotează pentru sora ei mai mică, pentru cariera ei artistică. Renunță la orice fericire personală și trăiește numai pentru succesele acestei surioare. Care surioară ajunsă în vîrf succesului, îi spune sorei mai mari, că s-o lase în pace, să nu se mai amestece în treburile ei, că o urăște, că are oroare de ea, că de azi înainte nu vrea s-o mai vadă. Cealaltă nu înțelege cum poate exista pe lume ceva așa de absurd și nedrept. Și se sinucide.

Iată toată povestea. Și este totuși cea mai originală și mai bogată poveste din lume.

Ida Lupino este nevasta unui contra maestru dintr-un oraș pierdut. Are o soră mai mică ajunsă la

bacalaureat. Toate fetele, pentru examen, vor avea rochie nouă de dantelă albă. Soțul Idei, un om urșuz, meschin și stupid, refuză să dea bani ca să cumpere acea rochie. Așa că, la serbarea de fine de studii, surioara va fi singura din clasă îmbrăcată prost. Fetele, la vîrstă asta, pun tare la inimă asemenea «rușini». Iar Ida, care o adora pe soră-sa, ia o hotărîre eroică. Va fugi de acasă, împreună cu acea soră, care avea oarecare talent de cîntăreață, mai ales că doi tineri (un pianist și un cîntăret) în trecere prin acel oraș, o remarcaseră și-i propuseră să cînte cu dinții. Astfel începe cariera ei, patronată, controlată de apriga Ida, care, cu o lăcomie insașiabilă, urmărește să-și urce protejata tot mai sus. Viața ei personală este suprimată. Deși remarcabil de frumoasă și inteligentă, ea trăiește numai pentru sora ei. O vedem de mai multe ori comițînd lucruri monstruoase, abjecte, uneori chiar producătoare de moarte, numai pentru o minusculă nouă treaptă mai sus în ascensiunea scumpei vedete. Bineînțeles, ambalată în turbarea devotamentului, nu-și dă seama că va deveni odioasă însăși adoratei sale victime, care, pînă la urmă, o va lovi cu o justificată ură. Și Ida nu mai înțelege nimic. Și se omoară.

Acum înțelegem de ce ea nu înțelege. Problemă gravă și confuză. Există oameni pe care temperamen-

Am o idee! O comedie despre care
nu se poate spune că este nedreptățită de public

În fotografie:
Petre Gheorghiu,
Valentin Plătăreanu
și Ovidiu Schumacher



tul prea vulcanic îl face să sară dincolo de cal. Îi orbește, îi pune să comită, în numele altruismului, acte de un egoism monstruos. Sub scutul devotamentului și sacrificiului de sine, ei cad într-o exaltare inumană. Fanaticul devine fiară. Nu-și

sfinșit. În acea lume nebună, ne-bună, neînțeleasă, se crede că a sta pe loc e sinonim cu a se prăbuși.

La această semi-scuță se mai adaugă una. Sacrificiul de sine e ceva foarte frumos. Dar mai trebuie ca el să fie și **serios**. Adică să nu

dian al eroismului plătit prea scump, prinsă între două psihoze, nefericita noastră nu mai pricepe nimic.

Și mai este aici și un alt grav păcat: frumoasa, generoasa Ida, trăda. Trădatul era ea însăși. Un om nu are dreptul să se îngroape de viu, să renunțe la orice fericire personală, să se «realizeze». Omul are, desigur, multe obligații față de alții, dar și obligații față de el însuși, obligații care, oricât de curios ar părea se confundă, în parte, cu cele față de societate. Societatea este întrucâtva co-autoare la toate carierele individuale. Omul nu are dreptul să păstreze numai pentru el roadele unor talente care, într-o oarecare măsură, aparțin civilizației ambiante. Omul este, într-o bună măsură, **depozitar** al acestor calități, cu obligația ca, realizându-se pe sine, să restituie într-un fel sau altul darurile primite dela societate. Nu este conduită de arivist, ci plată de datorie. Sfinșitor și justițiar.

Dar iată și alt episod, tot atât de sfinșitor. Muzicianul, unul din cei doi parteneri ai surioarei, un tânăr frumos, deștept, talentat și foarte de treabă, era oripilat de răceala și cinismul cu care Ida călca peste cadavre pentru cucerirea unui tron scumpei sale vedete. Totuși, într-o bună zi, el îi spune că, în ciuda apăsăturilor ei de Lady Macbeth, se simte atras de ea. Și o sărută. După un lung sărut, aflăm niște lucruri care ne miră și ne emoționează. Aflăm că acel tânăr fusese primul și singurul bărbat pe care ea îl iubitese, deși refuzându-și-l. Acum, sărutul lui îi deschisese ei brusc dorința de a trăi. Cuvintele pe care ea le spune, când sărutul se sfârșește, sînt:

— «O! dac-ai ști cite lucruri vreau de atîta vreme să-ți spun!»

Acele «atîtea lucruri» pe care le avea de spus sînt, pentru ea, ca o a doua naștere. Dorința de a-și trăi viața nu o părăsise, de fapt niciodată. Lucrul nou, neobișnuit, minunat era că acum omul, singurul om căruia acele lucruri puteau să-i fie spuse, era omul pe care ea îl iubea...

Din păcate, făcuse așa de multe lucruri care justificau irevocabilă lui părere despre «Lady Macbeth» cum o numea el! Îl auzim, deci, rostind niște vorbe teribile:

— «Lucrurile alea să mi le scrii prin poștă!» Și pleacă. Și pe ea o vedem atunci murind pentru a doua oară. Numai cîteva secunde după ce crezuse că se născuse pentru a doua oară!

Un izvor de dramă foarte bogat este secretul. În scurta secvență pe care am reprodus-o avem o desfășurare de cinci secrete. Unul, destăinuit de ea lui. Al doilea, că fusese, în secret, îndrăgostită de el. Al treilea, că și el o iubea. Al patrulea secret, anume că de acum înainte, ea va începe să împace devotamentul față de sora ei, cu datorită față de propria ei fericire. Patru secrete prăbușite, uciseseră un al cincilea: dureroasa descoperire că el, de-



Ida Lupino
în particular și...
în special cu Dennis Morgan
în *Hard Way*
(Drum greu)
de Vincent Sherman.
Un film căruia
i se face dreptate
«după 40 de ani»,
sub o semnătură dragă nouă:
D.I. Suchianu

dă seama că o ființă cu sensibilitate normală nu admite să fie complice neîntrebată în tot solul de infamilii, care, uneori, vor duce la moartea unor ființe dragi.

Fanatismul acelei femei avea o mică scuță. Avusese norocul să a-leagă un cîmp de luptă alunecos: lumea nebună și superficială a «show»-ului, a vedetismului, unde legea de aramă e ascensiunea fără

depășească puterile eroului. Dacă prețul e prea mare, regretele lucrează. Ele vor fi combătute printr-o exacerbare a conduitei eroice, care vor deveni turbare și delir. Eroina noastră e o femeie frumoasă, deșteaptă, seducătoare, care nu numai că nu caută ocazii de fericire personală, dar le respinge atunci cînd ele i se oferă. Balotată între microbul divinizmului și virusul freu-

parte de a o iubi, păstra mai departe, același batjocoritor dispreț pentru Lady Macbeth.

Iar vorba lui: «Toate astea să mi le scrii prin poștă» este unul din cele mai crude, mai feroce exemple de insultă, de jignire, de rănire.

Nu există definiție clară a fericirii. Ea pare chiar ceva contradictoriu. Căci i se cere să fie și ceva brusc și ceva durabil. Un scriitor francez, Alain, spunea: «Fericirea există. Trebuie doar să o căutăm în lucrurile mici». Avea un fel de dreptate, Alain. Căci fericire înseamnă a reuși, dar nu oricum, ci mereu, tot timpul. Or, numai lucrurile mici au darul de a fi multe. Cele mari sînt sau puține sau deloc.

Totuși, lucrurile «mici» de care vorbește Alain nu sînt tocmai așa de mici. Noi credem că sînt, fiindcă s-au probleme limitate, speciale, răzlețe. Dar fiecare din aceste probleme închise își are gravitatea și profunzimea ei. Sînt teme de poveste. Teme precise, dar cu un conținut uneori miliardar. Din asemenea teme se face literatura dramatică bună. Fiecare film bun ne oferă o fază de înșelare și una de dezînșelare în înțelegerea acestor teme. Lumea nu-și dă seama că miracol este faptul de a te «dezînșela». Înseamnă că pe anumite chestiune, ai fost toată viața (să zicem 30 de ani timp!) iar acum, pentru tot restul (să zicem încă 50 de ani) ai devenit garantat, iremediabil, incurabil deștept! Aceste două stări sufletești nasc cele mai nobile, lungi și plăcute sentimente: **modestia** (recunoști, fără supărare, că 30 de ani ai fost idiot) și **mindria** (certitudinea că noua ta deșteptăciune nimic pe lume nu ți-o mai putea lua).

Numărul de filme bune, adică filme «cu dezînșelare», astăzi existente (nu mai vorbesc de cele viltore) procură spectatorului cel puțin o sută de ani de fericire săptămînală. Sîmplă chestiune de statistică. O promisiune de fericire scade chiar acum, aici, cu ce avem astăzi, în fiecare zi, o singură pică. Să nu ne calicim și să cumpărăm filme bune.

În filmul nostru, dezînșelarea capătă figură particulară. Eroina recade în beznă incompreensiunii totale. Dar noi, spectatorii, pricepem tot, pricepem tot timpul, pricepem diverse psihoze și moravuri, pricepem perfidia a cinci secrete.

D.I. SUCHIANU

The Hard Way (Drum greu) —1942
Realizator: Vincent Sherman. Interpreti: Ida Lupino, Dennis Morgan, Joan Leslie, Gladys George.

cinematograful uitat

De ce mi-a plăcut și mai mult „Titanic vals” după 17 ani?



linescu.

Nu numai că mi-a plăcut, dar am avut acea senzație minunată, din păcate destul de rară în ultima vreme, că m-am reîntîlnit cu tinerețea; acea senzație de bună-stare pe care o aveam în adolescență, atunci cînd ieșeam de la un film care mi-a plăcut; acea senzație pură, de spectator, nepoluată nici de experiența profesională, nici de lecturi despre film. Am făcut imprudența să împărtășesc aceste gânduri pe culoarele revistei «Cinema». Prompt, cum era și de așteptat, mi s-a propus să le astern pe hîrtie. Pliin, încă, de entuziasmul adolescentin stîrnit de film, am comis și a doua imprudență: am acceptat. Și, iată-mă acum, victima celei de a treia imprudențe — de data aceasta, însă, rutinară și matură: respectarea promisiunii făcute.

În fața hîrtiei, m-am trezit din reveria juvenilă și mi s-a clarificat, cu putere de rezoluție a unui obiectiv de bună calitate, cît de derizoriu ar fi efortul de a scrie, după 17 ani de la apariție, o cronică de film.

În plus, pentru că într-un «Magazin estival», ori ce fel de divagație teoretică ar deveni doctă, prețioasă și politicoasă, singura soluție «so-bră» și în special «modestă» mi s-a părut a fi încercarea de a răspunde la întrebarea lirico-narcisică: De ce mi-a plăcut mie atît de mult, acest film? Sau de ce mi-a plăcut, acum, în iarna anului 1981, un film, pe lîngă care, cu 17 ani în urmă, am trecut complet indiferent? Atît de indiferent, încît nici azi, nu-mi amintesc dacă l-am văzut sau nu! Și, poate, tocmai din această cauză, am simțit nevoia ca, înainte de a răspunde la întrebare, să știu ce a scris presa vremii despre acest film.

Am reușit să găsesc șase cronici, apărute în «Scînteia», «România liberă», «Informația», «Drapelul Roșu», «Contemporanul» și «Gazeta literară».

Le-am citit de două ori, dar, trebuie să mărturisesc, nici o singură

idee, nici un singur cuvînt nu mi-a revelat calea pe care a-și putea s-o urmeze pentru a găsi răspunsul la întrebarea ce mi-am pus-o.

Spirit sucit, eșecul mi-a înfipt în creier o altă întrebare, care s-a hipertrofiat pînă la parametrii obsesiei: «de ce șase cronicari notorii, n-au reușit să mă ajute cu nimic pentru a-mi limpezi răspunsul la o întrebare destul de simplă?» Pentru a scăpa de obsesia celei de a doua întrebări, am folosit calea statistică.

Iată, deci, cifrele obținute: despre filmul **Titanic vals**, cei șase cronicari au scris 971 rînduri. Dintre acestea:

116 rînduri (adică 12,7%) se ocupă în general de problemele filmului românesc și în special de comedia cinematografică;

97 de rînduri (adică 10,7%) analizează piesa de teatru care a stat la baza filmului;

46 rînduri (adică 5,6%) povestesc acțiunea;

224 rînduri (adică 24,6%) încearcă să analizeze caracteristicile psihosociale ale eroilor într-o viziune actuală sau mai bine spus conjunctural-actualizantă;

157 rînduri (adică 17,2%) se străduiesc să aprecieze creația actoricească numai în raport cu aceste caracteristici (tipice, bineînțeles);

81 rînduri (adică 9%), conțin aprecieri (pozitive sau negative) asupra orientării politico-ideologice a filmului;

Au mai rămas, doar 249 rînduri care încercă să analizeze (mai competent sau mai puțin competent, după caz), filmul propriu-zis.

Cu alte cuvinte: de-abia ceva mai mult decît un sfert din prețioasele idei ale cronicarilor noștri au fost dedicate scenariștilor (au fost doi), regizorului (care după cum bine se știe, e autorul principal al filmului), și celorlalți colaboratori (realizatorii imaginii, decorurilor, costumelor, montajului, coloanei sonore).

O cale rudimentară cu, evident, rezultate neconcludente! Vor replica autorii cronicilor.

Da! Îmi pot permite, eu, să le dau dreptate. Metoda e rudimentară, dar mi-a fost utilă, pentru că rezultatele neconcludente mi-au deschis calea



Titanic Vals de Paul Călinescu, filmul despre care s-au scris 971 de rânduri, dintre care numai în 249 se încearcă o analiză mai mult sau mai puțin competentă — după caz...

spre răspuns, mai exact, ca-n romanele polițiste, mi-a indicat «pista» cea bună, pista pe care cei șase cronicari (deliberat sau nu) au ocolit-o.

M-am dus deci, direct la «Dicționarul cinematografic» redactat de Cornel Cristian și Bujor T. Răpeanu. Am căutat la litera E, articolul «ecranizare». N-am găsit.

Întrât în jocul «romanului polițist», mi-am continuat cercetările.

Am căutat și la litera P: **prelucrare cinematografică**. N-am găsit.

Am căutat și la litera T: **transpunere cinematografică**, sau măcar **transformare cinematografică**. Tot n-am găsit.

Perseverent, am găsit la litera A: **adaptare cinematografică**.

Subtil, încă înainte de a citi articolul, am înțeles unde «bate» dicționarul: **adaptare** și nu **ecranizare**, pentru a fi clar încă de la început, că nici nu poate fi vorba decât de o **transcriere** pentru condițiile impuse de ecran a ceea ce a fost scris pentru scenă.

Apoi am citit articolul. Obsedat, în continuare, de statistică, am numărat verbele. Am găsit trei. Toate trei însă (și aici fiți foarte atenți!), condiționate de un al patrulea sacrosant: **a respecta**.

Am început să obosesc. Eram dezamăgit. Încercam senzația aceea, binecunoscută (știți dumneavoastră!), că pornisem pe un drum fals, că am ajuns într-un punct mort.

Cînd... cînd un biet adjectiv mi-a luminat adevărul. Adjectivul era **analog**. Pentru o mai bună înțelegere, îl citez în context: «...transformarea sursei literare sau dramatice într-o creație analogă...»

Am fugit la «Dicționarul limbii române contemporane» și «Dicționarul de neologisme». Amîndouă erau de acord că analog înseamnă «asemănător», care seamănă (sau este la fel) cu cineva sau ceva».

Aici era, deci, cheia:

Un film, în pofida aserțiunii «Dicționarului cinematografic», nu este sau nu trebuie să fie ceva **asemănător** și în niciun caz la fel, cu un **spectacol de teatru**.

Și acum (pentru a păstra convenția romanului polițist), fericit, am avansat ancheta: cum s-au petrecut lucrurile cu filmul **Titanic vals**?

Autorii filmului (Tudor Mușatescu — scenarist și Paul Călinescu — coscenarist și regizor) n-au transcris, n-au prelucrat, n-au transformat, ci au scris, au lucrat, au format un film, care nu este ceva analog (asemănător, la fel) cu un spectacol de teatru.

Am stabilit, deci, un lucru foarte important pentru desfășurarea anchetei: **Titanic vals** e un film. Să mergem mai departe și să încercăm să descoperim «de ce e un film bun?»

M-am întors la «Dicționarul cinematografic», unde am citit că într-o **ecranizare** «respectarea specifi-

cului cinematografic odată cu păstrarea concomitentă a substanței și idelilor artistice originale este o problemă de mare dificultate, comportînd adesea armonizarea unor trăsături divergente».

Am ales dintre «trăsăturile divergente» enumerate de dicționar, două care se referă la cazul în speță: 1) caracterul introspectiv, analitic al textului literar și natura directă, vizuală a expresiei cinematografice; 2) ambiția statică a unei pieșe și dinamismul multilateral al imaginii filmice.

Autorii filmului au surmontat, cu multă inteligență, aceste două «trăsături divergente», folosind în primul rînd, în scriitura lor cinematografică, **documentul** poate cel mai important atribuit al acestei arte noi în permanentă luptă pentru cîștigarea unui statut și limbaj independent.

Cheful de adio al locotenentului Stamatescu din cavalerie, tabieturile de «corso» ale societății bune din localitate, cumpărarea pălăriei, dezvelirea monumentului, campania electorală, reușesc să dea «ambității statice a pieșei» un «dinamism multilateral», concretizat într-un «caracter direct vizual».

Toată această ambianță concretă în care se desfășoară conflictul principal, ambianță compusă din natură, arhitectură, urbanistică și de interior, costume, grimă, recuzită, dialogul de atmosferă fără legătură di-

rectă, cu fabulația, tot acest complex eu l-aș denumi «document sentimental». Cînd e bine făcut, cînd reconstituirea realității timpului e făcută cu rigurozitate (pedantă, chiar!), cînd detaliul este cultivat cu talent și fără ostentație, atunci «documentul sentimental» devine un «document veridic».

În cazul filmului nostru, avem le-aface tocmai cu ceea ce am încercat să definim drept «document veridic».

E sporul pe care (în cazul de față) i adaugă filmul la Spectacolul de teatru. E meritul acestui minunat profesionist pre nume Paul Călinescu și al echipei pe care a condus-o.

Dacă, în general, cred că am reușit să mă explic sau să explic deschiserea mea entuziastă pentru acest film, am mai rămas dator cu răspunsul la încă o întrebare: de ce mi-a plăcut filmul și mai mult, după 17 ani. Pentru demonstrație, mi-aș permite o mică digresiune pro-domo sint documentarist. Ați observat probabil, că oricărui film documentar (oricît de prost ar fi fost el realitat), timpul îi conferă aroma autenticității. I-o conferă justificat, pentru că, din fericire, de obicei planul îl așeză din influența demiurgică a realizatorului, și rămîne așa cum e el: în plan îl autentic.

Cu filmul de ficțiune, lucrurile stau puțin altfel. Aici, ceea ce numeam înainte «document veridic» devine odată cu trecerea timpului «document autentic» (vezi: scena cârilor din Potemkin sau Asaltul palatului de iarnă din Octombrie). Cred că Titanic vals, după 17 ani de la apariție, a început să capete aură de noblete: documentul veridic devine un document autentic.

Îi mulțumesc lui Paul Călinescu pentru că prin pasiunea și seriozitatea cu care s-a aplecat asupra unui meșteșug scump nouă tuturor, mi-a prilejuit bucuria de a scrie aceste rânduri. Mulțumesc Magazinului estival al revistei «Cinema» care mi le-a publicat.

Mirel ILIEȘIU

P.S. Mărturisesc la începutul acestor gânduri, poluarea condiției mele de spectator de către experiența profesională și lecturile despre film.

Această poluare există în așa măsură, încît nu pot să rezist sechelelor roduse de ea și simt nevoia să mă dau ceva.

Filmul Titanic vals reflectă nu numai viața unui orașel de provincie la începutul secolului nostru, el proiectează și o realitate mai contemporană: um il vād oamenii decenului VII filmul a fost realizat în 1964) pe cei din deceniul III. Ce a însemnat acești 90 de ani fierbinți de evoluție a conștiinței social-politice românești, e, oate, a doua treaptă de cunoaștere care ne-o oferă filmul și pe care as uni-o «document psihologic».

M.I.

oaspeții noștri

Ce înseamnă popularitatea?



Îl cunosc bine și de mult timp. Este unul dintre cei mai populari actori de film din Uniunea Sovietică. Ceea ce impresionează în această popularitate nu este numărul mare de admiratori, ci faptul că ei fac parte din toate generațiile, de la copii la reprezentanții cei mai venerabili ai vîrstei a treia. Mi-aduc aminte că am lucrat mult împreună cu Iurii Iakovlev și colegii lui în culisele Naționalului bucureștean, atunci cînd cunoscutul teatru «Mossoviet» a fost în turneu la noi. În celebra Prințesa Turandot, actorii dădeau



kin e Mișkin! Altceva nu știu ce să vă spun...

— Știți desigur că spectatorii (de teatru, de film, telespectatorii) tin foarte mult la dumneavoastră...

— Am mai spus-o cîndva: poate că sună a lipsă de modestie dar (vreau să fiu sincer pînă la capăt) nu cred în actorul care afirmă că e indiferent la glorie și aprecieri. La fel cum nu cred în cel care oftează pe toate drumurile: «Ah, acum aș juca rolul X cu totul altfel». Dacă nu l-ai jucat altfel înseamnă ori că n-ai putut să-l joci altfel, ori că nu era bine să-l joci altfel. Și, la urma urmelor, cine te-a împiedicat să-l joci altfel? Hai să fim serioși!

— Faceți parte dintre cei care în tinerete nici măcar nu s-au gîndit la actorie, elevul Iakovlev nu recita la serbări, nu juca în spectacole de amatori...

— Așa el Hotărîrea am luat-o exact în momentul în care dădeam bacalaureatul. La Institutul de cinematografie am căzut la proba de film (eram 600 pe un loc. Brî!) La Școala superioară de teatru mi-au spus din prima clipă: «gîndiți-vă la altă profesiune!» Am fost primit-provizoriu doar datorită insistențelor unei mari actrițe, Mansurova, care spunea că în mine ar zace ceva. Chiar mă gîndeam la soarta celor căzuți la examenele de admitere în institutele de învățămînt artistic! Cine știe cîți viitori oameni de artă s-au pierdut de-alungul anilor... Da, nu e ușor!

— E ceva oare ușor în viață?

— Pentru mine, da! Să fac bucurii oamenilor! (pauză) De fapt nici asta nu e ușor...

— Mulțumesc pentru bucuria pe care mi-ați făcut-o, ascultîndu-vă!

Sorina STARK

«Nu cred în actorul care afirmă că este indiferent la glorie și aprecieri»

un adevărat recital comic plin de cuvinte și expresii românești. Și cum e firesc, proverbiala curiozitate profesională a lui Iakovlev (uluitor în rolul lui Pantalone) îl împingea la o cizelare maximă a exprimării. Ne-am mai întîlnit de-atunci de cîteva ori și de fiecare dată îl întrebam zîmbind:

— Iurii Vasilievici, cum se face, totuși că din atîtea filme jucate, cel care a făcut de nenumărate ori ochul lumii, care v-a lansat pe orbita celebrității este, de fapt, o peliculă neterminată și anume Idiotul, după Dostoievski (A doua serie a filmului nu a mai văzut lumina ecranului).

— Probabil că în artă se adevărește dictonul «Puțin, dar bine!» (zîmbet). Am jucat peste patruzeci de roluri și nu știu cum se face, multe mi-au plăcut, dar cel din filmul după Dostoievski mi-a rămas la inimă. Chiar și așa, să zicem, neterminat.

— Dar Stiva Oblonski din Război și Pace?

— Vă repet, îmi iubesc toate rolurile, am avut norocul să mi se încredințeze numai roluri frumoase, dar cneazul Mișkin... Miș-

Alergînd

O scară-n spirală
Miros de farduri
Pălării, pene, pelerine
Rochii aruncate într-o cabină
Sunet de gitară
Și gîndul meu
Ce coboară nebun
Alergînd
Spre tine

1962

Mă caut

Mă leagănă, mă-nvolbură gîndul
spre tine
Mă caut în păduri și nu mă găsesc
Mă caut pe cîmpii și-mi pierd urma.
pe mări depărtate ce mîngîie valuri
streine
Dar lată un șarpe a grăit în mine
Ca-n prima zi a lumii
A grăit în tine și-n mine
Ne îndeamnă pașii spre rai sau spre
iad?

1965

N-am întîlnit...

...N-am întîlnit pe nimeni
care să nu fi plîns niciodată
N-am întîlnit nici un cîntec
Care nu poate fi uitat
N-am întîlnit nici un gînd
Care să nu cerșească vorbe
Și n-am întîlnit nici o dragoste
Care să mă fi păstrat

1965

Mi-e foame

Ca pe o plîne caldă
îți cuprind umărul
Și nu știu dacă vreau să-l mușc
Sau să-l fărîm
Să-i topestc incandescența
Încetul cu încetul
Înghițindu-i în picuri mici parfumul
animal
Sau să-l frîng în două cu minile
Să-i surprind secretul luminii albe
Ce-mi pătrunde prin ochii închiși
Ca prin nări

1979

Marga BARBU



În continuare: «20 de regizori despre actorii lor și ai noștri»

Grupaj realizat de Oana POPEIA

20 de regizori despre actorii lor și ai noștri

actorii
noștri

Iarnă, vară, «Almanah» sau «Magazin», oricum «Cinema», actorii noștri sînt prezenți cu scrisul lor, cu scrisul nostru — sau cu amîndouă. Pentru o dată am schimbat tipicul și, la scrisul lor, n-am mai alăturat scrisul cronicarilor ci al regizorilor, oameni care, să fim drepti, îi cunosc cel mai bine cu putință.

Am rugat, așadar, un număr n de regizori să-și portretizeze actorii — cei cu care au lucrat, cei cu care ar dori să lucreze — și am obținut 19 răspunsuri. Firește, ele nu pot să acopere toate «preferințele» regizorale, pentru asta ar fi fost nevoie de un volum special, așa încît, dacă lista este incompletă — și este! — de vină nu sînt ei, regizorii, ci noi cei care i-am supus la o asemenea nedreaptă alegere între multele iubiri pentru actorii lor. Și ai noștri.

Andrei Blaier :

**Pe un bătăran nu poate să-l joace decît
un domn**

Cinema

M-e greu să-mi pot imagina, de la o vreme, un film al meu fără Dînică. «Fiara», cum îi spunem cîțiva dintre prietenii, nu scapă preocupărilor mele și tare nici nu vreau să-mi scape. Propunerile mele de lucru sînt într-un fel legate de șansa colaborării cu Dînică. Îndrăznesc să sper că și el se gîndește la ce are de lucrat în anul acesta cu mine. La început a fost mai greu. Cînd cu firească sîială i-am propus rolul din *Ilustrate cu flori de cîmp*, a primit scenariul cu o condescendență amabilă, care m-a înfuriat. Apoi, după ce l-a citit, m-a privit cu o delicată neîncredere și m-a judecat cu o suspect de obtuză circumspecție, pe care am înțeles-o mult mai tîrziu. «De ce te-ai gîndit tocmai la mine pentru rolul imbecilului ăsta?» — m-a întrebat. Iar eu mă gîndisem tocmai la el, pentru că, așa cum spunea cineva, «pe un bătăran nu poate să-l joace decît un domn».

Filmul l-am făcut, a ieșit cum știți. Dînică era, recunosc cu jena necesară, formidabil. Am început să ne bucurăm de treabă împreună la filmări, mai tîrziu la post-sincroane. Cred că ne-am descoperit apropiati la o replică pe care am inventat-o împreună la post-sincron: «Rideți, tovarăși ca-n viață». Am folosit-o mai tîrziu ca titlu pentru un film, pe care-l gîndisem pentru Dînică și pe care, din păcate, nu am apucat să-l fac.

Se pare că i-a plăcut cum a ieșit

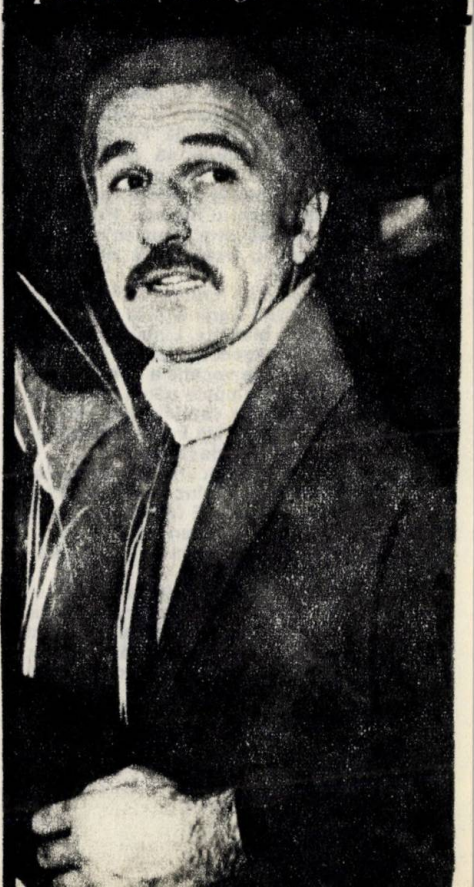
rolul din *Ilustrate*... A venit la mine să-l revedem împreună la televizor, după o bună bucată de timp de la premieră. Comentam cu plăcere niște gînduri din film pe care le credeam doar ale noastre. Am avut bucuria să aflu de la spectatori că ne amăgeam. Din fericire, n-au fost doar ale noastre. Cine poate ști cît din ce crede că îi aparține exclusiv, nu-l mai aparține? Că am ajuns acolo unde trebuie. Cine poate spera la această șansă?!

Cu Dînică speranța ți-e parcă mai la îndemînă. Filmul următor, *Prin cenușa imperiului*, ne-a legat mai tare. Cu imense dificultăți de lucru pe care Gheorghe le-a suportat cu nebanuită delicatețe. Îi plăcea personajul și credea în el. Cînd am plecat la Karlovy-Vary, i-am spus că o să ia premiul de interpretare. Mi-a rîs cu modestă superioritate. Dar eu știam ce știam. Am petrecut o dimineață, pentru mine de neuitat, cînd a venit să-și ia uriașa «cupă de cristal» pe care o cărasem cu mare grijă. Dacă ar fi auzit cu urechile lui cum vorbeau despre el personalități de renume ale cinematografiei, prezente la festival...

Dînică e un prieten rar. Că are geniu actoricesc nu e un secret pentru nimeni. Că se mai supără pe mine cînd nu mă aștept, și cînd are mai puțină dreptate, nu m-ar surprinde, dacă s-ar împăca cu mine la fel de neargumentat. Unii îl consideră dificil, cei mai mulți îl cred întortocheat, răutăcios, nesociabil. «Fiara» are însă o logică de comportare care ne scapă nouă. De cîte

ori te încurcă, trebuie să ai complexe. Cînd se simte prea bine la filmare, trebuie să oprești filmarea, să nu filmezi. Dacă textul îi «sună» prea bine, trebuie neapărat să-l verifiți. Dacă refuză pe loc textul,

«Propunerile mele de lucru sînt legate de șansa colaborării cu el... Cu «Fiara», cum îi spun prietenii» (Gheorghe Dînică)



e cu siguranță acolo ceva neclar, dar valoros. Gheorghe refuză emoția declarată și de aceea emoționează. Tot efortul lui stă în anularea stărilor prea clare. Totul la el pare a fi starea de limpezire. Poate și asta ne leagă: nevoia de clarificare pe care o pretindem și la munca noastră. Din această muncă chinată împreună, partea lui Dinică ar considera-o oricând, subjugat, artă. Artă de a limpezi, limpezindu-te.

Ilarie este unul din prietenii mei apropiați. Ne-am cunoscut lucrând. Îl știam de pe când nu juca în filme. Îl vedeam prin săli de sport, stînd fără să facă nimic, ore în șir. Dar nu ne-am cunoscut decît mult mai tîrziu, la *Legenda*. De-atunci am lucrat deseori împreună, cu o bucurie pe care o sper și a lui.

Rar am întîlnit un caracter mai ferm. Ilarie e tipul omului «dintr-o bucată», o bucată uriașă de piatră... El nu «joacă» în filme, ci doar comunică niște gânduri prin intermediul filmului, ne povestește ceva din viața lui. Nu se consideră un interpret, nu iubește eforturile de compoziție actoricească. «Vreți să fiu în filmul vostru, luați-mă așa cum sînt, probabil de aceea aveți nevoie de mine» — pare a spune. Nu poate să «interpreteze» oameni pe care nu-i iubește. Totul la el e drămuț cu măsura comportării sale în viață. Nici în glumă nu-i poți cere să facă pe film un lucru pe care nu-l poate face în viață, să mintă, să ascundă, să înșele. Nici să ierte, dacă el consideră că ceva nu poate fi iertat. De aceea el a impus în filmul nostru, dincolo de înfățișarea lui, un tip moral care-i seamănă foarte mult. Nici micile deghizări nu le suportă. De fapt, nici nu le poate asculta, dar mîte înțelege. O dată m-am străduț o dimineață întregă să-i explic că trebuie să poarte șorț într-un film. Nu se putea imagina într-o asemenea postură, gîndind în bucătărie pentru fiul său. Pentru că el nu vrea să intre în pielea nici unui personaj, ci vrea să le aducă pe toate la el.

Cel ce nu-l cunosc bine îl cred dur, violent. Ilarie e însă un bărbat de o mare blîndețe. Liniștit și echilibrat, inteligent și veșnic nefericit, are un soi de vocație a nemulțumirii de sine, care poate părea unora mai superficială un capriciu sau o joacă. Forța lui Ilarie stă în demnitatea lui, în cinstea lui desăvîrșită.

Are puține bucurii, dar pe acelea le stoarce cu încredințare, pînă cînd uită că îl e bine. E fericit cînd scrie. În scris îl descoperi cel mai exact, așa cum este, vechi nefericit sentimental și justitiar.

Marele vis al lui **Cloban** este să aibă o barcă cu plîze și să hălăduie cu ea pe marea care l-a însemnat definitiv și cu care seamănă grozav. Mi-a descoperit odată cum arată simplu și limpede acest vis al său, într-un port îndepărtat, plin de vaporașe.

Ne leagă frumoase amintiri. Am uitat amîndoi certurile noastre, nu puține. Ne-am certat rău cînd i-am pretins totuși, la filmare, să-și pună șorțul acela.

L-am văzut mai tîrziu, împăcat, seri de-a rîndul, rîzînd fericit punîndu-și șorțul seara, acasă, să-și navigheze urmașul, micul Chim, în marea din cada de plastic...

Elisabeta Bostan: Pe principiul vaselor comunicante



Este minunat să te întîlnești cu actori foarte buni, foarte mari și eu am avut mereu norocul unor asemenea întîlniri. Și acum, la *Fram*, ursul polar, cînd lucrez cu **Octavian Co-**



«Talent, sensibilitate, voință, putere de transfigurare și foarte, foarte multă ambiție» (Carmen Galin)

tescu — care îți dă tot timpul o senzație de calm, de liniște, ca și cum nimic nu l-ar frămînta, dar cînd intră în cadru cu personajul «turnat» pe el, îți dai seama cît de înșelătoare a fost acea liniște — cu **Gina Patrichi**, pentru care eu nu am avut un «rol mare», dar ea a știut să facă dintr-o apariție scurtă ceva nemăpomenit; cu **Violeta Andrei**, sensibilă și exactă într-un rol care îi

permite să arate ce resurse neploate are încă; cu **Dem Rădulescu**, minunat în chip de Sidoly, fascinat de rolul lui de stăpîn de trupă; cu **George Mihăiță**, pe post de clown — ar fi păcat să spun de pe acum ce este el în stare să scoată dintr-un asemenea rol — și, în fine dar nu cele din urmă, cu **Carmen Galin**. El toți mi-au făcut din fiecare filmare un moment unic, o trăire irepetabilă, așa că mi-e foarte greu să scriu numai despre unul sau numai despre altul. Mi-e greu să explic, de pildă, ce am simțit cînd Carmen Galin și Octavian Cotescu au intrat în arenă la urs... Ne-am pierdut pur și simplu controlul cu toții pentru că el, în momentul acela, nu mai erau actori, erau dresori. Așa cum, în momentul în care am filmat-o pe Carmen Galin la trapez, figurația care ocupa primele rînduri a început să aplaude spontan, ca la o trapezistă adevărată. Ea lucra sub cupolă, noi, pe jos, cu aparatul, o filmam, Carmen intrase în rol, adică devenise Fany... Pînă acolo însă a fost un drum... Carmen are

«Ea poate să facă din cea mai scurtă apariție un rol de neuitat» (Gina Patrichi)



în ea o neliniște, parcă tot timpul ar alerga după ceva, o stare de nemulțumire, de vibrație, și asta nu o face un om foarte comod. Trebuie s-o descoperi în ce are ea mai profund, mai important — sensibilitate, voință, putere creatoare, ambiție, talentul de a deveni dintr-o dată foarte frumoasă, forța de transfigurare — și toate acestea le cunoști lucrind cu ea. Mereu se întâmplă cite ceva cu noi la filmare: o stare de tensiune de coardă întinsă gata să plesnească, o stare de maximă încordare care, simțeam, o macină și, în același timp, o transformă în altă ființă. Carmen este actorul care poartă în el personajul. De foarte multe ori nici nu-l mai puteam spune pe nume ci Fanny... Figura ei, ochii, privirea, mișcările mă obligau s-o numesc ca în film și să uit numele ei de actriță. E un om foarte interesant, foarte frământat dar care nu lasă să se vadă nimic în afară. Mai ales cît de ambițioasă poate fi. Asta am aflat-o întâmplător. După ce a știut că ea va juca artista de circ Fany, s-a apucat, în mare secret,

de un fel de antrenament al ei. S-a împrietenit cu echipa Ganea — oricum, noi toți ne apropiasem de lumea circului și ne făcusem prieteni — și am aflat că pe la unsprezece noaptea, așa, Carmen face repetiții la trapez — deși era prevăzută să fie dublată — ceea ce pe mine m-a înghețat. Eu altă Fanny nu mai aveam și nu mai vedeam iar ea mi-o puneă — și se puneă în pericol. Plasa nu e o garanție, oricînd trapezistul riscă să-și rupă șira spinării. Deci, ca să mă conving, m-am dus într-o seară la circ la ora cu pricina. Și am rămas cu sufletul la gură: Fanny a mea era sus, pe trapez, Ganea răcnea la ea din toate puterile și ea își dădea drumul pe trapez. Pe urmă a apărut și George Mihăiță — că și el avea treabă la trapez — care m-a întrebat senin ce caut eu acolo... Îi aduna în arenă aceeași voință de a învinge o situație nouă pentru starea lor de actori. O solidaritate care circula, mai apoi la filmare, între noi toți, pe principiul vaselor comunicante. Oricum, eu am simțit tot timpul acel

ceva care pleca mereu dinspre mine spre ei și mi se întorcea îmbogățit cu altă stare și fluxul ăsta — de emoție finalmente — de regulă se imprimă și apare pe peliculă. Este minunat să lucrezi cu un actor care simte ce vrei și ce trebuie și ține cu tot dinadinsul să se achite de datoria lui față de personaj și față de film. Este minunat să găsești o permanentă stare de neliniște creatoare. Iar actorii «mei» așa sînt.

Chiar cînd defilează cu o aparentă stare de liniște cum face Cotescu.

Dacă aș fi putut, dacă aș fi avut talentul necesar, aș fi vrut să spun totul despre ei în trei cuvinte. Ca într-o poezie japoneză. Pentru că nu am putut și tot am spus prea puțin în prea multe vorbe, am să mai stric cîteva: 'Cînd o să ne dăm oare seama că marii noștri actori merită nu numai dragostea, dar și grija noastră și tot gîndul. Cînd, vreau să spun, se vor scrie pentru ei anume, pentru fiecare, roluri pe măsura calităților și talentului lor?'

Lucian Bratu:

El a învățat cîte ceva de la mine, eu am învățat multe de la el



Cifra trei nu pare impresionantă, dar cînd e vorba de trei filme, ea capătă consistență. Trei filme făcute cu același actor... Cîte gînduri, cîte căutări, cîte frământări, cîte speranțe ne-au unit în anii de realizare.

Eu debutam și el era deja statornic în «emploii»-ul de «erou de film». Înalt, cu trăsături echilibrate, cu o privire expresivă, cu o fotogenie filmică care era atît de căutată în acei ani, cu o voce cu timbru grav, avea toate datele distribuției sale în acele personaje «pozitive» a căror dreptate trebuia să triumfe întotdeauna către finalul filmului. Apoi am făcut împreună un film istoric și acolo l-am simțit că, pe lîngă lupta obișnuită cu personajul, începuse să lupte și împotriva tiraniei pe care aura istorică a personajului o exercita asupra lui. Mai mult, el începuse să caute cu asiduitate acele trăsături contradictorii ale personajului istoric. În acele momente, el nu numai că devenea extrem de activ, dar începea să-și depășească condiția de «erou infailibil» la care-l supuseseră filme anterioare. Începea să fie actorul care compune, care se transfigurează, ceea ce, de fapt, constituie rațiunea de a fi a artei interpretative.

M-am apropiat de el și pentru că l-am simțit atît de disponibil în lupta

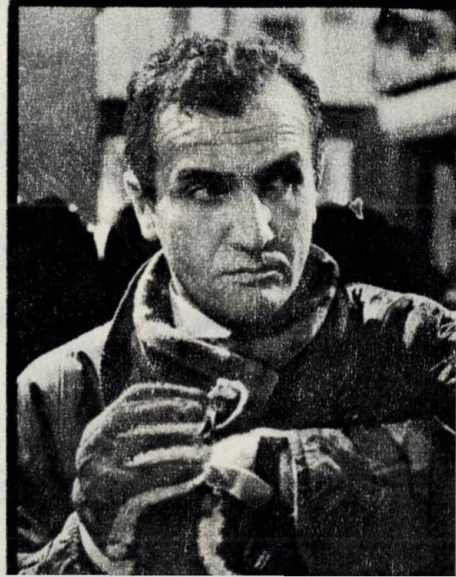
foarte aspră care se dă spre a se ajunge la adevărul artistic. Cînd în procesul de realizare (care poate întinde atîtea capcane în calea către adevărul artistic) se pune problema de a se recurge la un compromis sau la vreun poncif, actorul meu se încorda teribil, era speriat. Și cînd, din contră, noi hotărăm să nu recurgem la acel compromis, îl simțeam recunoscător și dispus la îndeplinirea celor mai grele sarcini. El a învățat cîte ceva de la mine, eu am învățat nu puține lucruri de la el. Cel mai important lucru care l-am învățat se referă la natura actorului. Astfel, am învățat că actorul nu poate fi considerat ca un simplu executant care îndeplinește comenzile date de omul așezat în scaunul pe al cărui spătar stă scris «Regizor». Pentru că actorul este la rîndul lui un om, o entitate biologică foarte complexă, înzestrată cu o voință proprie, cu un sistem de simpatii-antipatii proprii și deține un caracter propriu irepetabil, ca rezultat al unor date personale și al stadiului de educație parcurs. Am început atunci să înțeleg că marea artă a unui regizor (cît de dificilă) este de a înlocui comanda prin încercarea de a contamina actorul de propria-ți convingere în condițiile presupuse ale personajului, condiții care emană din viziunea ta asupra întregului film. Cînd acest proces gingaș izbuteste, se petrece

acel miracol după care, actorul începe să acționeze din propria-voință în condițiile viziunii celui care face filmul.

N-am mai lucrat de ani cu actorul meu. Dar, începînd cu *Frații* al lui Mircea Moldovan și încheind cu *Clipa* al lui Gheorghe Vitanidis, actorul meu a interpretat o impresionantă galerie de cele mai felurite personaje, nelîncrîmend o clipă în același «emploi». Îi sînt recunoscător pentru efortul lui impresionant spre diversificare și compoziție care, cîtează să afirm n-a fost de nimeni depășit din pleiada foarte bunilor noștri actori.

Actorul acesta este **Emanoil Petruț**, actorul și prietenul meu.

«N-a fost depășit de nimeni din pleiada foarte bunilor noștri actori» (Emanoil Petruț)



Virgil Calotescu:

**Marilor talente le stă mereu aproape
modestia**

- Ce?
- Materialul.
- Bun. Eastmann color.
- Ce mă iei ca la Ploiești?
- Te tale.
- Cine? (ton reținut)
- Dinică.



După o săptămână de lucru la **Mastodon-tul**, vizionez la Cîm-pina materialul fil-mat pînă atunci. Im-preună cu directorul

Casei de filme 5, Dumitru Fernoagă. **Caragiu** și **Dinică** interpreți ai rolurilor principale... Primul, erou pozitiv. Celălalt, negativ, fără po-sibilități de recuperare. Deși nu plecasem cu idei preconcepute des-pre «biruința binelui asupra rău-lui» am simțit, din puținul material vizionat, că «binele» stă cam «rău», deși el trebuia să se confunde cu ideea de sacrificiu total, deci să fie deasupra răului. A doua zi, la filmare, Toma Caragiu mă întreabă pe ton alb:

— Cum e, dom'le?

«inegalabilul
Tomiță...»
(Toma Caragiu)



«O caracterizează inteligența,
un ascuțit spirit de observație
și harul» (Draga Olteanu)

George Cornea:

Cu ei aș lucra oricînd și mai departe



Există doi actori căro-ra m-aș încumeta să le fac portretul: **Draga Olteanu-Matei** și **Sebastian Papaiani**. Pe **Draga** aș defini-o prin cîțiva termeni, mult

prea «înguști» pentru a închide în ei personalitatea de excepție a ac-triței, dar capabili să o schițeze. De fapt, ceea ce pot eu realiza este, în ceea ce o privește, un crochiu. Astfel, pot spune că o caracterize-ză inteligența, un acut spirit de ob-servație și «harul». Cum colaborarea pe care am avut-o la filmul **Patima** a fost și la nivelul scenariului, mi-am putut da seama de capacitatea sa extraordinară de a ști cu exactitate să-și dozeze momentele, să-și com-pună rolul. Veneam la acest prim film, cu o experiență mai mult «teh-nică», de operator, iar înțînirea cu personalitatea creativă a actriței m-a ajutat foarte mult, mai ales în ceea ce privește munca cu actorul, cu textul său. În același timp, rolul din **Patima** i-a oferit șansa de a-și re-evalua posibilitățile artistice, căci o obliga la un mare efort, diferit de

cel cerut de rolurile mici, care îi im-puneau un joc mai «concentrat», sistem pilulă. De altfel, aici a fost, cred eu, momentul cel mai dificil al muncii noastre, dar și reușita. Realizînd acest rol, **Draga Olteanu Matei** este obligată acum să tindă spre mai mult, să depășească nivelul ca-litativ al acelei interpretări.

Sebastian Papaiani revelează o pluralitate de posibilități artistice: aș zice că este un actor de excep-ție, în sensul cel mai larg al terme-nului. Pe vremea cînd eram ope-rator la **Golgota** (regia Mircea Drăgan), tînărul, pe atunci, **Papaiani**, m-a im-presionat mult, într-un scurt mo-ment, dar care-i cerea o anume forță dramatică. Era un moment în care-și stăpînea perfect arta, în care știa exact să-și valorifice posibilitățile. M-a impresionat prin degajarea ne-obisnuită cu care-și concepea rolul, prin naturalitatea sa. Mult timp m-am tot gîndit la el, și în momentul în care am avut o partitură pe care să i-o pot oferi, n-am mai stat pe gin-duri: l-am distribuit în rolul Dobrită din **Am fost șaisprezece**. Cunos-cîndu-i valențele de actor de come-



— Dacă e mare, ce să-i fac?!

— Cîntați la unison. El e «pe rol»: circumar, negustor, bețiv, afe-meiat... Poate gesticula oricît... Dar tu... Am mai discutat doar: tu re-prezinți altă lume... sobrietatea ca-racteristică...

A plecat lăsîndu-mă vorbind de unul singur. Am mai auzit doar:

— Bine, domnule Dinică...

A doua zi Tomiță, inegalabilul, m-a abordat cu un suris schițat subtil:

— Începem?

— Filmăm.

A urmat ceea ce mai apoi s-a văzut în film: joc inteligent, emoțio-nant tocmai prin reținerea cu care el rostește vorba și cenzurează plu-sul de gest. Exact eroul gîndit și scris de Ioan Grigorescu. După discu-ția noastră, plecase cu gîndurile lui și s-a întors a doua zi cu perso-najul pritic... și mărunțit de atîtea ori împreună, dar pe care, poate, nu-l acceptase astfel din prima clipă.

Am relatat acest moment auten-tic, documentar și devenit docu-ment pentru noi, ca să demonstrez că marilor talente le stă mereu aproape modestia...

die, i-am oferit astfel posibilitatea să facă o demonstrație a tuturor ca-pacităților sale interpretative. Re-văzîndu-l în *Santaia* (regia Geo Sai-zescu), m-am gîndit că Sebastian Papaiani este genul de actor cu o longevitate deosebită pentru film, ajutat de un fizic deosebit și mai ales de infinitele sale disponibilități su-fletești. Alături de un regizor «în-telept», adică un regizor care să-i lase o mare libertate, cred că acest actor ar putea realiza roluri de excep-ție pentru filmul românesc, căci el este și un critic, prin excelență, al propriului său rol.

● Oricît ar părea de ciudat, dacă mă întrebați cu cine aș vrea să co-laborez la filmele mele viitoare, vă voi răspunde că tot cu Draga Oltea-nu-Matei și cu Sebastian Papaiani. Mă gîndesc că Draga ar putea rea-liza cu mare succes «Chirița» — proiect pe care-l am de mult timp iar pe Sebastian Papaiani l-am și distribuit în *Urma ștergătorului de urme*, care cred că ar putea realiza un rol excelent în «Omul cu mîrtoa-ga», apoi la *Mircea Diaconu* și la *Gheorghe Dinică*, actori ce con-stituie obiectul citorva perspective de viitor. Dinică ar putea crea un mare rol de comedie într-un film, chiar fără a rosti o vorbă, iar pe Diaconu îl consider la ora actuală actorul cel mai interesant al gene-rației tinere.

Ioșif Demian:

Complicii mei, actorii



Cînd l-am cunoscut pe **Dorel Vișan**, mai exact cînd ne-am a-lîat față-n față, că de fant ne stiam demuit, din institut parca, nici n-am știut, de unde să-l apuc. Părea amabil peste mă-sură, în același timp îl simțeam ne-încercător, nu se înghesula să ac-cepte rolul, deși era cel principal (și nu din calcule «mercantile», cum aveam să aflăm mai tîrziu), rîdea arde-leneste cu «Ha, Ha»-urile lui și mă întreba dacă l-am văzut în filmul lui Bratu. Nu știam dacă ceruse relații despre mine, mi-a vorbit de bine pe cîțiva actori, colegi de-al lui de la Cluj, mi-a arătat acvariiile lui pline cu pești ciudați, mi-a explicat cît de greu le procură hrana, am discu-tat despre Pița și Tatos, apoi a acceptat rolul. Mai tîrziu, la filmare, am avut sentimentul că zilnic tre-buie să dau o probă în fața lui. Proba scrisă, decupajul, se părea că n-a fost convingătoare, explicațiile lungi despre cum cum aș vedea eu filmul, cam ce-aș vrea să iasă, rămîneau explicații. Vișan vroia să vadă pro-be... Și, repet, asta mă făcea să vin la filmare cu aerul elevului sîrguincios care știe lecția pe ziua res-pectivă și care n-are nici un fel de emoții. Vroiam cu orice preț să-mi impun în fața lui titulatura mea de regizor. Astfel colaborarea noastră s-a transformat într-un lung schimb de amabilități și totul părea să ducă la un bun sfîrșit. S-a întîmplat însă, din fericire, la începutul filmărilor, să am mai mult de furcă cu un inter-pret neprofesionist și în momentele acelea, cînd fiecare scotea untul din celălalt, am uitat că, de undeva, de pe margine, Vișan, așteptîndu-și răbdător rîndul, mă privea. Cred că

m-a studiat bucățică cu bucățică, și cît de calm pot să fiu, și cît de neputincios uneori, cît de încăpățî-nat și cît de bucuros cînd ne «ieșeau» cite ceva. Și, în decurs de cîteva ore, Dorel Vișan a încetat să mai fie actorul Vișan distribuit în rolul ma-iorului care, să zicem, tocmai își repeta textul așteptîndu-și filmarea. Pur și simplu mi-a devenit complice. De parcă eram pus pe rele și el, care m-a «prins», în loc să mă do-jenească a preferat să pună umărul. Îmi așteptam cu nerăbdare în fiecare dimineață să-i povestesc filmarea care va urma, simțeam că am ne-voie de «Ha, ha»-urile lui ca de o pauză de aprobare. Și parcă el, sim-țîndu-mă, venea în echipă ca un microbist, n-a deschis nicicînd sce-nariul în fața noastră, nici nu știu cînd avea timp să-și învețe rolul (nu textul), n-a ieșit să fumeze, cînd, tocmai nu era el în cadru. Stătea a-colo ca noi și găsea mereu prilejul și vorba să mai îndrepte cite ceva. Îmi intuipe perfect intențiile în an-chețele cu țărani, spontan, schimba cursul întrebărilor, obligîndu-și in-terlocutorii să nu «iasă» din sensu-rierle secvenței. Sau, chiar și atunci cînd nu era întru totul de acord cu mine, își dădea toată silința să facă cît putea de bine ce i s-a cerut. Nu știu cît de tare credea el în reușita filmului, dar mie personal îmi in-suflea crezare. Poate mă păcălea. Într-o zi, la una din cele mai greie scene — înfruntarea maiorului cu președintele Urdăreanu — l-am luat deoparte pe Bossun care-l inter-preta pe președinte, i-am băgat o sticlă cu băutură într-un buzunar și două pîhărele în celălalt. l-am cerut ca în timpul dialogului să scoată sticla, să toarne în pîhărele

«Cel mai tăcut
actor
mai are încă
multe de spus...»
(Gheorghe
Cozorici)



în așa fel ca Vișan care nu stia să nu-l observe. Foloseam pretextul pentru că Bossun — la primul său rol în film — emoționat peste măsură, să aibă o concentrare precisă pe o acțiune concretă, care fără îndoială devenea și importantă pentru actor și astfel dialogul căpăta cel mai firesc «alb» cu puțință. L-am luat apoi pe Vișan deoparte, de data asta fără știrea celui alt, i-am explicat toată tărâșenia cu băutura și păhărelele și l-am rugat insistent să nu cumva să-l lase pe Bossun să-și ducă la capăt intenția. Filmarea s-a transformat într-o suspectare reciprocă. Președintele scotea păhărelele, maiorul îl obliga să le bage la loc. Vișan a intrat și el în jocul concentrării pe partea neesențială a înfruntării și scena a ieșit mai bine decât mi-aș fi dorit-o. Atunci, sigur nu și-a dat seama că l-am păcălit și pe el și sper că acum să nu se supere pentru asta, în fond nici n-are avea de ce. În cel mai rău caz sîntem chit.

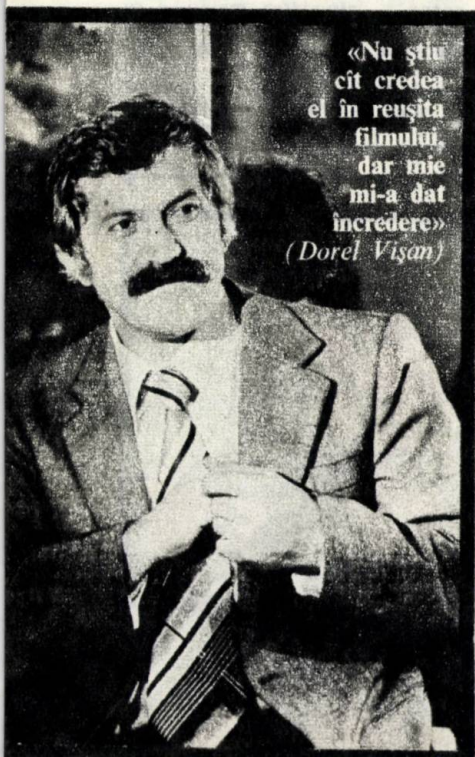
Luiza Orosz a venit de la Cluj cu avionul să dea probe ca orice absolventă a IATC-ului, să zicem. N-a întrebat de sumă, nici de vîrstă personajului, mi-a cerut doar să-i spun exact ceea ce vreau și să am multă răbdare cu dînsa. Eram la debutul meu în regie și Andrei Blaier, co-autorul filmului, mă lăsase cu bună știință la probele de distribuție, și poate de aceea, ceea ce îmi cerea doamna Luiza, să spun exact ce vreau, mi se părea cel mai greu cu puțință. Nu mai știu cît de clar mi-am exprimat punctul de vedere, mi-era și jenă să nu zic vreo prostie, cert e că Luiza Orosz uitase că sîntem la probe și își trăia parcă propria dramă iar atunci cînd l-am zărit ochii înlăcrimați, am avut sentimentul că și-a amintit de ceva foarte trist de acasă, că a răbunit o durere

pe care pînă atunci reușise să ne-o ascundă. Și asta tocmai în clipa în care trebuia să interpreteze personajul conform indicațiilor mele. Am amuțit cu toții. A cerut o țigară din pachetul ei uitat pe masă și treptat a apucat-o veselă. Ne-a vorbit cu amuzament despre ai ei, cei de acasă, cît de dor îi este de copii cînd lipsește chiar și o zi, ce de treburi are. A devenit iar Luiza Orosz, cu aerul ei de casnică întreruptă din exercițiul funcțiunii. Am înțeles ce talent uriaș se ascunde în spatele unei dezarmante modestii. Cu un sol de teribilism ce ține de clipa debutului, am tot arătat cu încinare probele Luizei cui trebuia și cui nu trebuia. Reclatului acela scurt, mi se pare și acum, reușise magistral și mi-era ciudă că nu se putea folosi la montajul filmului. Niciodată mai apoi la filmare, n-am reușit niciunul din noi să-l mai repetăm la aceeași intensitate a trăirilor, poate pentru că timpul ne presa îngrozitor și-mi pare nepus de rău, pentru că, ca orice probe, și cele de la *Urgia*, au fost șterse peste două luni.

Gheorghe Cozorici pare cel mai taciturn actor din lume. Te ascultă, uneori nici măcar nu încuviințează c-ar fi înțeles ce-i spui, tace lung, preocupat parcă numai de țigara pe care o fumează. Așa l-am cunoscut, venise de la mare bronzat, în câteva vorbe ne-a zis că nu l-au supărat nici măcar țîntarii, în septembrie nu mai sînt țîntari în delia, zicea. A citit scenariul și n-a ținut nici măcar să-și spună părerea des-

pre rol. La prima filmare — ieșire dintr-un beci după treizeci de ani de autodenetție — vroiam să aibă acel mers nesigur al omului ce uită să mai meargă. Cam așa cum ar merge o pisică cu labele prins în coji de nucă, ziceam eu. L-am propus să-și pună câteva pietre în opinci, ceea ce eram sigur că-i va incomoda teribil. Mi-a zis că el n-are nevoie de pietre că se poate și fără. L-am rugat pe Andrei Blaier să-l convingă și, în final, am primit asigurarea că totul e așa cum am dorit. Mersul lui Cozorici era impresionant, parcă pe mine mă dureau pietrele în talpi. Am avut o strîngere de inimă la gîndul că-l pun la cazne. La terminarea filmării am răsuflat ușurat. Am alergat imediat să-l ajut să scoată opincile. Și le-a scos încet, tărînește, de parcă toată viața ar fi umblat numai în opinci. Așteptam să văd pietrele înșingurate, dar spre stupoarea și indignarea mea, în opinci nu era nici urmă de pietre. Cozorici reușise să mă convingă. Mai apoi, la terminarea filmării, am simțit o părere de rău că nici n-am avut timpul necesar să ne cunoaștem mai bine. Cozorici interpretase personajul de la o zi la alta schimbîndu-și «vîrstă», mereu cu același sentiment pentru noi că poartă pietre în suflet și-n opinci. Am ciocnit cîte un păhărel oferit de stewardesă, bucurînd de muncă noastră dusă la capăt cu bine. Am rămas însă cu un sentiment de datorie față de actorul Cozorici, convins că el ar mai avea multe de spus și că eu va trebui să-i dau prilejul

Ion Popescu Gopo: Actorii mă învață să desenez



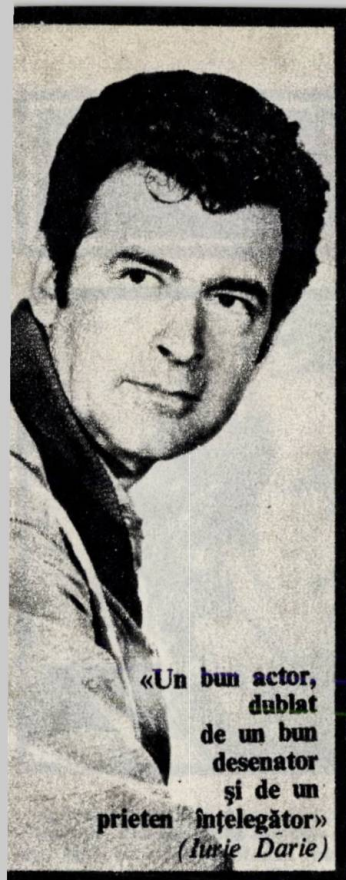
«Nu știu
cît credea
el în reușita
filmului,
dar mie
mi-a dat
încredere»
(Dorel Vișan)



Sînt dintre acei regi-
zori de film care mai
știu să facă și altceva
decît regie de film,
sînt desenator. Pen-
tru cei ce se uită cu
atenție la filmele rea-
lizate de mine, observă permanenta
luptă ce se dă între desen și actor,
adică dorința mea ca actorii să se
miște ca niște desene animate și
invers, cum desenele animate imită
filmul cu actori. Primul meu succes
a fost... un film cu actori: *Fetița min-
cinosă* și primul premiu internațional
pe care l-am obținut — Edinburgh,
Anglia. Părăsisem desenul animat
multumit și vroiam să devin un «regi-
zor obișnuit» — așa numesc eu pe
toți regizorii ce fac «filme obișnuite».
Deci film cu actori, cu decoruri, cu
reflectoare, cu echipă mare etc. —
așa cum se obișnuiește. N-am reușit.
Lucram cu o fetiță adorabilă Violeta,
era prea copil, i-am pus un nas de
carton ca să fie mai aproape de
desen animat... În film juca marele
maestru Nicolae Gărdescu, toți îl

cunoșteam, îi știam jocul, mobilita-
tea, expresivitatea, era prea om
l-am îmbrăcat într-un costum de
vătă, l-am acoperit peste tot și capul
l-am lăsat doar fața, dar și pe nas
l-am lipit un morcov, era «omul de
zăpadă». Tot timpul pe platoul de
filmare regretam masa curată de
desenator, desenele ascultătoare
liniștea... M-am întors la desenul
animat, învățasem ceva de la filmul
cu oameni. Poate oare cineva și
recunoască în omulețul din *Scurta
istorie* ceva din mimica lui N. Gărdescu?
M-am întors la filmul cu
actori, am vrut să fac o combinație
film cu actori și desen animat împreună,
l-am cam stricat, dar ce scena-
riu bun! Un milionar prinde sul-
pahar o muscă și îi lasă toată averea.
Păcat, poate ar trebui refăcut...

Am făcut iar un desen animat
7 Arte, iar premiul de aur. Eram ne-
hotărît și, fără să-mi dau seama, osci-
lam din nou spre filmul cu oameni
un nou film jucat: *O poveste ca în
basme*. Aici mi-au venit noi profe-
sori: Ion Manu, Eugenia Popovici



**«Un bun actor,
dublat
de un bun
desenator
și de un
prieten înțelegător»
(Iurie Darie)**

Florin Piersic, Tăpîrdea, Dem. Savu... Imaginați-vă ce școală! Să-l vezi pe Manu și nu numai cum face ce-l spul tu, dar să-l vezi de dimineață pînă seara și să-l vezi cu ochi de desenator. Priviți-l bine pe Piersic cum rupe pe genunchi bolovanul de hirtie, sau cum se bate cu ursul în *Harap Alb*, dacă aș fi desenat scena aceea cu omulețul, tot așa aș fi fă-



**«E dor
misterios
et melancolic
care l-a creat
Piersic
luna...»
(Radu Beligan)**

cut-o, pentru că omulețul se naștea, își contura aici pe platou caracterul său prin suprapunerii ale diversității lor ce creau unitate.

Să-l privim împreună pe **Iurie Darie**. Pe un orizont drept, fără relief, exact ca în decorurile omulețului, se apropie și se apleacă să culeagă — ca și omulețul — o floare. Pe cer apar helicoptere, pentru că interzic oamenilor să culeagă flori cînd se fac experiențe cu bombe atomice... **S-a furat o bombă**. De data asta actorul meu este dublat de un bun desenator, Iurie Darie este modelul, dar din cînd în cînd se apropie de mine și «se auto-privește» — limba-lui nostru e foarte apropiat, mă înțelege repede, mă ajută, nu este supărat că l-am luat dreptul de a folosi vocea, actorii mei n-au voie să vorbească! — «Fără cuvinte, dați expresivitate atitudinilor, gesturilor!». Cred că pot fi învidiat nu numai de colegii din desen animat, ci de toți desenatorii din lume care studiază mișcarea. **Emil Botta** cu mișcările sale moi, ezitante și extrem de precise, se strecoară cu bomba în mînă printre cerșetori — mi-a plăcut întotdeauna Botta, aș fi vrut să joace în toate filmele mele, era un pîrliu molcom de la care nu-ți puteai lua privirea... A fost un împărat-Verde în *Harap Alb*: «Să se oprească singele-n loc și mîine să nu mai fie piciodată!», a fost Leonardo da Vinci pictînd-o pe Gioconda, inegalabila Eugenia Popovici) sub ochii curiosului, misteriosului poet melancolic pe care l-a creat Radu Beligan în *Pași pe lună*.

Cîteodată mă și îngrozesc gîndindu-mă la îndrăzneala pe care am avut-o cerînd unor actori atît de mari — și au fost mulți pe lîngă cei numiți pînă acum, să nu pronunțe nici un cuvînt în filmele mele... O dată un străin mi-a spus: «Înveți actorii să meargă ca în desenele animate!». Iar eu l-am răspuns: «Actorii mă învață cum să desenez!».

Acum lucrăm amîndouă genurile în paralel: dimineața desenăm, la prînz filmăm pe platou. Începusem să cedez, Începeam să mă apropiu de «filme obișnuite», am început să folosesc dialogul și, bineînțeles, dialogul lenevește forța imaginii. Începea să-mi placă replica, parcă pentru prima dată auzeam frazele, îmi plăcea să-l ascult pe Mefisto (**Jorj Voicu**), un Mefisto tînr care-și permitea să-l sugereze lui Lucifer: «Avem toate mijloacele să-l învingem pe Dumnezeu, vei fi un Lucifer Cerestrul Binele va fi rău și răul va fi bine, iar oamenii vor picta icoane cu balauri ce îl înghit pe Sfîntul Gheorghe!». Voicu era extraordinar, cred că încă nu a dat tot talentul său în cinema, este inepuizabil! La filmul acesta l-am înțîlnit pe Ion Iancovescu. Umblam cu totii în virtul picioarelor. Orice făcea, orice spunea se spunea din gură-n gură, de două-trei ori. Era monumentul viu al artei actoricești. Descoperisem faza superioară studiului: contemplarea...



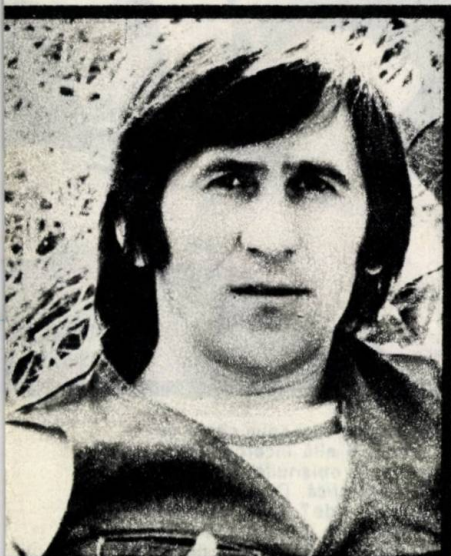
**«Dacă
aș fi desenat
scena luptei
lui cu ursul
din *Harap Alb*,
el mi-ar
fi fost modelul...»
(Florin Piersic)**

Aș vrea să mai spun cîteva cuvînte despre o altă încercare de a nu face «filme obișnuite», despre *Comedia fantastică*. De ce «comedie» dacă nu se rîde? De ce «fantastică» cînd totul este atît de banal? Croniciarii nu prea l-au iubit, noroc că au văzut filmul un milion jumătate



**«Publicul vrea
ca Dem
Rădulescu
să fie
Dem
Rădulescu!»**

de români. Un extraterestru, un robot fabricat întocmai ca un pămîntean, este trimis să cerceteze ce energii noi sînt pe Terra. Extraterestru seamănă ca două picături de apă cu un mare comic român: **Dem Rădulescu**, dar robotul n-are umorul lui Dem Rădulescu și publicul se revoltă, spectatorul vrea ca Dem Rădulescu să-l joace pe Dem Rădulescu și nu pe robot! — «Nene Gopo, lasă-mă să fac vreo două-trei de-ale mele». Am filmat cîteva scene, de mare comedie, dar le-am scos din montaj — erau prea comice, s-ar fi ris în sală. Dem este într-adevăr un mare actor. Eu cred încă în viitorul acestui film. Cred că viitorii specta-

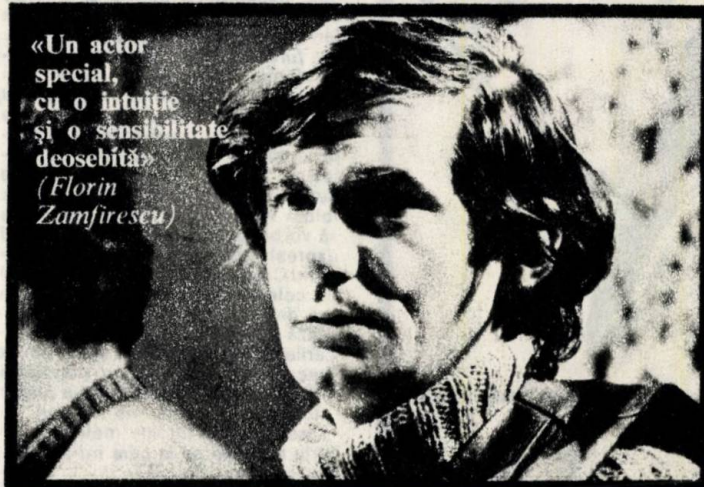


«Și acum pot desena, din memorie, cum zgîria Mihăiță geamul coliviei în *Comedie Fantastică...*» (George Mihăiță)

tori, mai moderni decît sîntem noi, vor descoperi unele idei bine realizate de robotul care seamănă cu Dem Rădulescu. În film am mai avut colaboratori cu interpretări originale, **George Mihăiță**, se naște peste două milioane de ani dintr-un lighean cu apă de mare și e crescut de un computer ce are înmagazinată cultura secolului XX. Scriu și văd mișcările, atitudinile... Pot desena, din memorie, cum zgîria Mihăiță geamul coliviei sale. Pot desena gesturile lui **Cornel Coman**, zîmbetul lui trist. Sînt atras în ultima vreme de un desen nou, poate mai vechi, un desen mai academic, mai puțin caricatural, am început o serie de experimente, compun desene cu diferite materiale, poate se vor vedea mai concret cît am învățat de la actori.

Stere Gulea: Dincolo de a «plăcea»...

«Un actor special, cu o intuiție și o sensibilitate deosebită»
(Florin Zamfirescu)



În relația actor-regizor se creează, bineînțeles, anume apropieri sau depărțări. Însă nu cred că un actor nu poate face un rol «mare» decît atunci cînd relațiile sale cu regizorul sînt bune. Experiența mi-a demonstrat acest lucru. De aceea mi-ar fi greu să fac portretul unui actor, și apoi nu mi se pare important a rămîne, în aprecierea muncii actorului, la nivelul lui «a place» sau «a simpatiza». Raporturile care se stabilesc în condițiile de lucru, de filmare sînt foarte mult influențate de o anumită stare «tehnică», de producție. S-a ajuns într-un asemenea imoas,

încît nici nu mai poate fi vorba de o conlucrare actor-regizor, de o apropiere «sentimentală», căci de cele mai multe ori, actorul trebuie să se supună cît mai repede unor condiții de lucru, deseori «încropite». Ca atare, s-a creat o anumită stare de indiferență a actorului față de ceea ce lucrează, ajungînd să fie mai mult interesat de scurtarea timpului de filmare, decît de calitatea muncii. La intervalul de 4 ani care a despartit debutul meu (*Iarba verde de acasă*) de cel de-al doilea film (*Castelul din Carpați*) pot spune că aceste condiții s-au deteriorat mult. La primul film, poate și din cauza entuziasmului debutului, am avut mai mult timp să lucrez cu actorul «la

«Mi-aș dori din suflet să lucrez cu asemenea mare personalitate artistică»
(Leopoldina Bălănușă)



cadru», să repetăm, să ne cunoaștem. Deși relația pe care am avut-o inițial cu Florin Zamfirescu nu a pornit de la o strictă simpatie, cred, însă că datorită atenției pe care l-am acordat-o, rezultatul, în final, a fost satisfăcător, poate chiar bun. La nivelul acelei colaborări l-aș putea defini pe Florin ca pe un actor cu o intuiție și o sensibilitate deosebită. De aici și o anumită inconsecvență a jocului, adică momente bune alterând cu cele rele. El mergea mai puțin spre o construcție riguroasă, de ansamblu, a personajului și mai mult pe o succesiune de mici situații de joc, în care rolul preponderent îl avea intuiția sa. Asta și poate pentru că lucrase mai mult partituri de mică întindere care-l solicitau mai intens intuiția și nu riguroza inteligenței. Personajul din *Iarba verde de-acasă* îl cerea tocmai inteligența, capacitatea de a nu se folosi de gesturi teatrale ci de «trairi» interiorizate. Cred că Florin Zamfirescu este ajutat mult de fizicul său, de om obișnuit, pe gustul unei epoci în care personajul principal este omul de pe stradă.

Colaborările pe care le-am avut cu actorii la primul film, și acum nu doresc să spun ceva «festiv», au fost niște descoperiri în ciuda unor șiretlicuri la care am fost nevoit să recurg, spre exemplu cu Ion Caramitru obligat să realizeze un rol de compoziție, nu neapărat de «junprim», ceea ce l-a oferit prilejul de a-și lărgi registrul interpretativ.

Din cele două experiențe pe care le-am avut, aș putea spune că am învățat să conduc actorii după ceea ce nu-mi place să văd în filmele colegilor mei. Poate că este bine, nu știu încă.

N-am lucrat cu mulți actori cu care aș dori să colaborez. De exemplu, cu Victor Rebengiuc sau cu George Constantin, actori cu care am intuiția că m-aș putea înțelege bine, că am putea ajunge împreună la rezultate artistice valoroase. Sau cu Gina Patrichi sau Leopoldina Bălănuță, personalități actoricești complexe care merită o atenție deosebită nu numai din partea regizorilor, ci și din partea scenariștilor care ar putea chiar scrie roluri special pentru ele.

Apoi mă gândesc la câțiva tineri actori ce nu au prea multă experiență și, cred eu, ar putea satisface cerințele de interpretare a unor roluri diferite și complexe: Răzvan Vasilescu, caracterizat de o personalitate deosebită, Dragoș Păslaru, actor ce s-a dovedit a fi foarte interesant și Florin Călinescu, un tânăr absolvent al IATC cu o disponibilitate artistică remarcabilă. În acești tineri aș avea încredere. Fără vreun act de complezență pot spune că mă gândesc în continuare la toți actorii cu care am lucrat deja, pentru că avem o anumită experiență artistică comună, avem un pas făcut alături ceea ce cred că ne-a dat posibilitatea să ne cunoaștem reciproc și să ne înțelegem.

Julian Mihu:

Una dintre cele mai mari actrițe



Ne-am cunoscut întâmplător în timp ce lucram pentru un serial de televiziune, unde a realizat un dublu rol, cu un deosebit simț al umorului, cu dezinvoltură și unde am descoperit că are o voce adevărată de șansonistă. În *Felix și Otilia*, Violeta Andrei și-a caracterizat singură personajul Georgetei și cred că George Călinescu ar fi găsit-o interpreta ideală. La festivalul de la Veneția s-a bucurat de un succes real cu acest rol.

Are o sensibilitate profundă, aproape de fragil, de unde vine și pericolul unei melodramatizări, dar dacă regizorul o temperează, poate scoate din actriță o expresivitate personală de mare efect.

În comedie, ca și în dramă, atunci când joacă simplu (și are multe exemple foarte exacte de interpretare) poate face minuni. Are un fizic cinematografic și ochi buni, ceea ce au făcut din ea o adevărată vedetă pentru filmul românesc.

Dar cum nu toate rolurile i se potrivesc unui actor, oricât ar fi el de bun, trebuie și ea să ocolească anumite capcane ce i se întind la lectura scenariilor sau la oferte hărdate.

Își merită premiile de interpretare primite și rămâne pentru mine una dintre cele mai bune actrițe ale noastre.

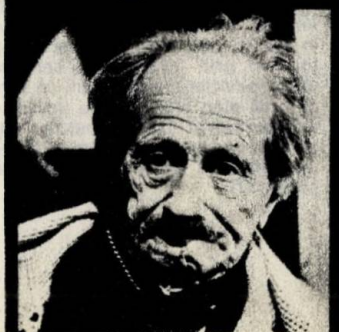
Neprofesionism

Regretatul Toma Caragiu avea o mare bucurie când lucra, când colabora într-un film cu neprofesioniști. Îi îndrăgea, îi ajuta, se simțea bine în preajma lor și se influențau reciproc.

În general, marii actori așa fac și nu les din stilul filmului a cărei caracteristică este utilizarea interpretului așa-zis «de pe stradă».

De altfel, mă bucur că și noua generație nu se ferește, ba caută

«Marii actori iubesc neprofesionistii, îi ajută și se lasă influențați de ei»



«Cred că George Călinescu ar fi văzut în ea interpreta ideală a Georgetei» (Violeta Andrei)

atunci când este posibil să utilizeze pentru autenticitate interpretul ideal de cinema, dacă nu-l găsește în teatru.

Nu e ceva nou acest lucru, dar procedeul nici nu se va învechi, atît cît va exista cinematograful de artă. Capodoperele lui De Sica, Rossellini, Visconti, de Seta, Olmi, Murnau etc., stau mărturie acestui adevăr.

În ce constă «farmecul» unui neprofesionist? Fie el muncitor, țărăn, intelectual, ca să nu mai vorbim de copii?

În concordanță, simplitate și credință. Sfera de selecție fiind atît de largă, poți alege tipul cel mai apropiat de ce-ai «văzut» când ai scris scenariul. Apoi el se comportă simplu, fără tehnică și compoziție nepotrivită firii lui. În sfîrșit, dacă îi crezi condiții potrivite, face totul cu multă credință și scoate la iveală, în loc să aibă abilitatea să ascundă, falsurile unui dialog sau ale unei scene.

Și ceea ce nu am spus, este situația fortuită în care n-ai posibilitatea să lucrezi cu un actor atîtă timp (fiindcă nu-l are) cît poți colabora cu un neprofesionist.

Dar așa cum trebuie să ai un simț special pentru alegerea actorilor, trebuie să ai și «fier» pentru această așa-zisă adiacentă categorie.

Un «fier» înăscut n-are cine să ți-l dea «la nici un institut».

Nicolae Mărgineanu:

Despre ei se pot spune aproape o mie de lucruri esențiale. Cum să alegi?



A face portretul unui actor, atunci când te leagă o colaborare deosebită cu el, este un act dificil, dar în același timp foarte plăcut. Dificil, pentru că există în munca cu actorul aproape 1 000 de lucruri esențiale, și e greu să le rezumi, iar plăcut, pentru că revezi un partener, un prieten.

Prima colaborare pe care am avut-o cu Victor Rebengiuc a fost la *Tânase Scatiu* (regia: Dan Pița), unde am lucrat ca operator. Privindu-l, știam și simțeam că este actorul care poate face totul impecabil, fără vreo șovăială, întrecând așteptările. De aceea, când am început să lucrez la *Un om în loden*, primul gând a fost spre el, căci am dorit un personaj Stamatiad curajos, puternic, care să degajeze forță, pentru ca tema să fie mai dramatică, pentru a se crea astfel un echilibru în construcția dramatică a filmului. L-aș defini pe Rebengiuc ca pe un excelent profesionist, adică foarte serios și foarte riguros în pregătirea și concepția rolului. Cred, deasemeni, că se află la ora actuală într-o dispoziție perfectă pentru film, și rolul pe care l-a lucrat la *D-ale carnavalului* (regia: Lucian Pintilie), sînt conștient, va fi o reușită. În ceea ce-l privește, mi-ar fi greu să spun, dacă Rebengiuc este actor de film sau de teatru, căci gama sa de posibilități, așa îndrăzni să declar, este infinită, el fiind, ceea ce de prea multe ori ne e teamă să numim, un mare actor. Când își pregătește personajul, totul devine firesc, fără accente false sau cabotinării. Seriozitatea îl caracterizează și în munca efectivă pe platou, când, cu ușurință poate intra în rol, în orice moment i se cere. S-ar putea defini și ca un actor disciplinat, ascultător, mereu „deschis” spre regizor, capabil să-i urmeze indicațiile și să le acumuleze.

M-aș încumeta ca, alături de acest modest portret făcut actorului Rebengiuc, să adaug încă două, cel al lui Ovidiu Iuliu Moldovan și al lui Ion Caramitru, actori cu care am colaborat la ultimul film, *Luchian*. Dacă ar fi să-i definesc prin câteva cuvinte, cred că pot spune despre Ovidiu că este un foarte mare ambicios, care te incită spre competiție, spre depășirea tuturor posibilităților, spre un nivel artistic cât mai înalt. În același timp, el îți oferă cu generozitate toate „catux”-urile profesionale. E foarte meticolos, foarte scrupulos în ceea ce face, dorind mereu să se autodepășească, și obligându-te și pe tine, ca regizor, să-l susții.

Caramitru este caracterizat în primul rând printr-o sensibilitate cu totul excepțională, capabil de surprize mari și cu modestie. Îndrăznesc să sper, că rolul din *Luchian* va fi una din ele.

Poate că, dacă vorbim despre actori, despre cîtiva dintre ei, ar trebui să spunem că, din păcate, filmul oferă prea puține condiții de

muncă actorului, obligîndu-l la infinite eforturi adiacente muncii sale. Aproape 90% din problemele cu care este confruntat sînt probleme organizatorice, administrative. De aceea mi s-ar părea normal, ca noi, regizorii, să facem totul pentru a oferi actorilor noștri lucrul cel mai important pentru ei să-și poată face bine meseria, adică o atmosferă plăcută de lucru, capabilă să-l stimuleze capacitățile creative. A senzația că, în cazul filmului, poate mai mult decît în teatru, se simte atmosfera de lucru care se transmite publicului. De aceea, oricît e părea de paradoxal, ceea ce se spune ca fost operator prefer o lumină mai puțin studiată, mai puțin elaborată, dacă actorul este într-o stare interioară bună, creativă.

„Ce mulți dintre noi am pierdut șansa de a lucra cu un actor atît de minunat ca el!”
(Cornel Coman)



Mircea Moldovan:

Cum să aleg dintre actorii cu care am lucrat? cînd au fost zeci...



Am mai spus-o și o repet, că aveți voi, criticii de film, un stil aparte de a pune întrebări incuetoare. Ca și acum. Dar nu știți, oameni buni, că actorii sînt niște copii mari, niște hipersensibili, niște oameni a căror sensibilitate și emoție este în permanență alertă, ceas de ceas, clipă de clipă. Oamenii aceștia creează emoții, își dezlănțuie sentimentele în public, dar toate acestea cu ajutorul și prin intermediul sensibilității și emoției proprii. Cum să scriu, cum să aleg cîtiva dintre actorii cu care am lucrat, cînd au fost zeci... Un părinte cu zece copii cum să aleagă trei dintre ei pentru a-l lăuda sau ponegri?

Cinematografia noastră duce lipsă de multe, dar de actori talentați, nu. Poate dacă ar fi fost să scriu despre cîtiva actori, așa, ca într-un serial, ar fi fost mai simplu...

Desigur că există «actori» și «actori» (mă refer la actorii de film)... Există actori care mai fac cîte un film, așa, doar pentru a mai cîștiga cîte un ban în plus. Actorii care habar n-au de partitura care le-a fost încredințată, care nu-și citească rolul decît în mașina care-l duce spre locul de filmare, și care «mă-nîncă pelicula», lansîndu-se în pauze «creatoare». Există, deasemeni, actori (unii chiar talentați), plini de ifose, care întrețin o atmosferă încredințată, plină de nervi, în cadrul echipei. Dar mai există și ACTORII... Actorii cu care discuți rolul,



În ceea ce privește viitorul, tentația colaborării cu actorii este foarte mare, căci mă gândesc la mulți, și constat cu plăcere valoarea lor profesională, opțiunea fiind dificilă de făcut. Mă gândesc la **Remus Mărgineanu**, actor în care am încredere și la **George Constantin** cu care as dori mult să am șansa de a lucra. Aș fi vrut să lucrez și cu **Cornel Coman**. Dar, din păcate, e mult prea târziu...

Îi despici în patru, te mai și cerți cu ei, pentru că îi interesează evoluția personajului de la început până la sfârșit, în întregul context dramatic al filmului. Mă gândesc aici la plăcerea pe care am avut-o lucrând cu **Marin Moraru**, la care inteligența, talentul și probitatea profesională și-au dat întâlnire. Mă mai gândesc la talentul debordant al **Dragăi Olteanu-Matei**. Și-mi mai amintesc cu emoție că, la primul meu film, am lucrat cu maestrul **George Calboreanu**. Repetasem o scenă de mai multe ori înainte de filmare, și nu ieșea cum ar fi trebuit. Mi-era jenă să mai continui. Am vrut să filmez. Maestrul mi-a spus atunci cu modestie: «Simt că ești nemulțumit, hai să mai încercăm». Și am continuat până a fost bine.

Și ca să irit totuși puțin spiritele la sfârșit, vreau să spun că aș vrea să lucrez cu un actor pe care îl consider foarte talentat pentru film. Nu l-am găsit încă un rol pe măsură, dar sper să-l găsesc într-un viitor film. El se numește... **Mircea Moldovan**.

Francisc Munteanu: Scenariile mele sînt întotdeauna gîndite pentru anumiți actori



Există un actor care tot timpul a fost «la modă»: frumos, puțin dandy și despre care toată lumea susținea că e superficial. Asta pentru că avea și voce și în special pentru că lubea atât de mult filmul, încît accepta orice rol. E vorba de **Ion Dichiseanu**. Dacă oamenii l-ar fi cunoscut mai îndeaproape, ar fi descoperit că acest actor citește mult, e informat, privește și studiază oamenii de pe bulevard, pe cei de la Obor... Are păreri personale, originale, profunde, chiar dacă, în emiterea părerilor, e reținut, sobru. Pentru compunerea lui **Vulpașin** am colindat mahalalele Bucureștiului, săptămîni de-a rîndul; am cînat la cite un bîrl în Pantelimon sau Colentina, și cel mai nemulțumit, după cite o filmare, era el. Stătea după program și-și vedea materialul filmat la laborator, a participat la compunerea coloanei sonore și n-a plecat de la sala de mixaj decît după terminarea ultimei bobine. Este un model de conștiinciozitate, punctual, pregătît mereu pentru lucru; un colaborator atașat, activ.

Fără îndoială, nu este singurul. În cariera mea am întîlnit mulți ca el.

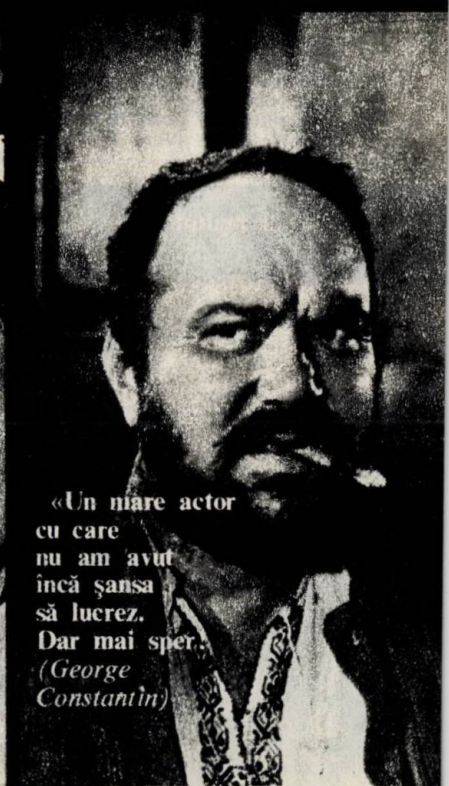


«Frumos, aparent puțin «dandy», în fond, serios și plin de idei originale» (**Ion Dichiseanu**)

«Un mare ambicios care te incită la competiție»
(**Ovidiu Iuliu Moldovan**)



«Un mare actor cu care nu am avut încă șansa să lucrez. Dar mai sper.»
(**George Constantin**)





«Nu demult am terminat de scris un rol pentru ea. De când i-l datoram!»
(*Tamara Buciuceanu*)

Nu dau nume ca nu cumva să omr pe cineva.

Scenariile pe care le-am scris și pe care le scriu sînt întotdeauna gîndite pentru anumiți actori. Mi-ar fi foarte greu să-mi imaginez un personaj pe care nu-l văd, pe care nu-l știu. La patru pași de infinit și *Cerul începe la etajul III* au fost scrise pentru **Silviu Stănculescu**. Cîtecele mării pentru **Dan Spătaru**, iar *Detasamentul «Concordia»* pentru **Ovidiu Iuliu Moldovan**. Din păcate, n-am scris nici un rol pentru **Gheorghe Dinică**, pentru **George Constantin**, pentru **Constantin Diplan**. Dar timpul încă nu e pierdut. Nu de mult am terminat un rol pentru **Tamara Buciuceanu**, pe care doream demult să-l scriu.

Desigur, din cauză de spațiu, am amintit foarte puține nume...

«Eroul multor filme dragi mie și scrise anume pentru el»
(*Silviu Stănculescu cu Sanda Toma*)



Gheorghe Naghi:

Nu știm să-i prețuim pe cît merită



Aș putea afirma că am lucrat cu mari actori, din toate generațiile. Există actori pe care azi regret că încă nu i-am distribuit în filmele mele. Am lucrat cu **Calboreanu**, cu **Giurgaru**, cu **Birlic**, cu **Toma Caragiu**, cu **Draga Olteanu Matei**, cu **Vasilica**

Tastaman sau **Carmen Stănescu**, dar și cu (tinerii — pe atunci) **Aurel Cioranu** sau **Alexandru Lungu** și sigur că nu-l pot înșira aici pe toți actorii cu care am lucrat și am învățat împreună — fiindcă, sper, am învățat mereu cu toții, unii de la alții. În *Vremea zăpezilor* am adus-o pe ecran pentru prima oară pe **Monica Ghiuță** (care, cu aceeași oca-



«O actriță de excepție înzestrată cu un har atît de personal, încît nu poate juca «orice». Pentru ea trebuie scris special»
(*Monica Ghiuță cu Emil Hossu*)

zie, a rolului de debut, a luat atunci la Mamaia, premiul pentru interpretare feminină). **Monica Ghiuță** este o actriță de excepție, de mare excepție, așa zice, una dintre acele interprete înzestrate cu un har atît de personal, încît nu numai că nu poate fi folosită în orice fel de rol (de care, în orice caz, se achită strălucit), dar ar fi și păcat. Pentru actori ca **Monica Ghiuță** trebuie scrise roluri în mod special, și iată motivul pentru care mă mîndresc de-a dreptul cu faptul că, nu o dată, genericul unor dintre filmele mele pe care le-am semnat, a fost înnobit de numele ei.

Îmi pare rău că nu pot să mă laud și cu alți interpreți ca **Octavian Cotescu** și **Petre Gheorghiu** (și aici sînt de nescuzat, pentru că am fost colegi de actorie în Iași, o vreme); dar regretele mă încearcă înainte de toate, în privința **Leopol-**



«A jucat alături de actori de talie mondială și întotdeauna părerea tuturor a fost că au înțeles cel puțin un egal»

(Amza Pellea)

dinei Bălănuță și Valeriei Seciu, două mari interprete. Mă mîngîi însă cu ideea că și ele sînt în plutonul acela față de care regizorii nu sînt vinovați că nu le-au distribuit într-un rol sau altul (fie el, acel rol principal) ci față de care e vinovată dramaturgia noastră de film, necreînd pentru ele rolurile la care le dă dreptul talentul lor, atît de ieșit din comun, de sub tirania oricărui numitor. Dar regretul meu e regretul tuturor: al cinematografiei și al spectatorilor, că nu știm să ne venerăm artiștii privindu-i la muncă mai des, dar la aceea muncă, la acele munci singulare, pe care numai «monștri sacri» le pot duce la bun sfîrșit.

Dar s-a mai văzut și altădată că unele filme de căpătîi precum și noi «monștri sacri» se pot naște și din regretele regizorilor.

«Ce rău îmi pare că nu pot să mă laud cu numele lui pe nici un generic al filmelor mele!» (Octavian Cotescu)



Sergiu Nicolaescu:

Avem actori de talie mondială



Actorii Sigur că în decurs de 13—14 ani, am lucrat cu foarte mulți actori români și străini. Am lucrat și cu Orson Welles, și cu Laurence Harvey... dar nu despre actorii străini cu care am lucrat este vorba.

Trebule să spun că există un grup destul de numeros de actori români cu care am colaborat și aș putea spune că există chiar un grup preferat de actori cu care lucrez. Preferați, poate mai mult din obișnuință, pentru că n-am avut încă posibilitatea să-i cunosc pe toți. Poate multe alte colaborări ar fi fost realizabile, dacă ar fi existat posibilitatea cunoașterii... Nu cred în alegerea unui actor pentru un rol într-un film, în momentul în care îl vezi într-o piesă. Dimpotrivă, cred că regizorul ar putea să fie îndreptat spre un drum greșit, crezînd că acesta este actorul, căci condițiile specifice ale muncii actorului în teatru te pot duce în eroare. Filmul cere, după părerea mea, mult mai multă sinceritate decît teatrul, cere o comunicare mult mai directă și, deși ceea ce spun ar putea părea o contradicție — deoarece mulți consideră comunicarea scenă-public mai puternică în teatru — eu susțin cu tărie contrariul. Sînt convins că pelicula merge, fără convenție, mai direct spre spectator, decît comunicarea realizată în arta spectacolului teatral.

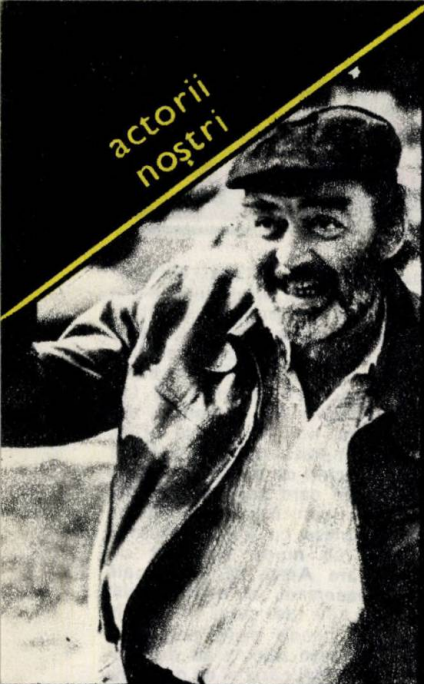
Am lucrat cu mulți actori, dar fără doar sau poate, dacă ar fi să-i înșir, aș începe cu Amza Pellea. Primul meu film, *Daci*, l-am realizat împreună, el avînd de interpretat o partitură deosebită, Decebal. Pînă atunci, Amza jucase deja în multe filme, avea o anume experiență cinematografică, dar rolurile sale erau în general negative sau de planul doi. De la această întîlnire și pînă astăzi, am realizat împreună filme de o mare diversitate tipologică și stilistică. Mă gîndesc la *Mihai Viteazul*, la *Atunci l-am condamnat pe toți la moarte*, la *Osinda*, și la *Nea Mărin miliardar*. Deci, de la comedie și de la un personaj pe care l-a născut talentul lui Amza, pînă la filme grave, istorice sau tragedii. Amza este un actor dotat cu calități deosebite, poți face din el orice. Adică este un profesionist de prima mînă. L-am văzut alături de actori străini, de actori de talie mondială și întotdeauna, părerea tuturor a fost că au înțeles în Amza, cel puțin un egal... Cu filmele pe care le-am făcut am colindat meridianele lumii. Aceleași opinii și-n Europa, și-n India, și-n America. Aceleași opinii pozitive,

remarcabile, la adresa actorilor români în general și, referindu-mă la filmele pe care le-am făcut, la actorii pe care-i prezentăm eu, adică și la Amza. El este un actor sensibil, deși n-aș fi vrut să folosesc acest termen, căci am impresia că toți actorii români sînt sensibili, dar Amza este, mai înainte de orice, un excelent profesionist. Și un mare talent. Trecînd de la filme, și chiar de la roluri care pendulează între gravitate și comedie, el reușește să li se adapteze cu multă ușurință. Aproape că nu-mi imaginez un rol pe care Amza să nu-l poată face. Deasemeni, el este capabil de mari acte de curaj, adică, în multe din filmele mele, actorii pe care-i folosesc trebuie să dea dovadă de un real curaj și de o anume putere de sacrificiu. Am petrecut foarte multe momente, cele mai multe dificile... De obicei, cînd îi propun un film, Amza se gîndește imediat: cai, explozii, iarnă, fulgere.

«Pe lista marilor actrițe cu care am avut fericirea și norocul să lucrez»
(Carmen Stănescu)



actorii
noștri



«Un „monstru sacru” care nu se sprijină niciodată numai pe talent»

(Mircea Albulescu)



«Nu numai talent, dar și o desăvârșită încredere, care ne-a ajutat să depășim multe momente grele»

(Aimée Iacobescu)



«Un actor din tînăra generație cu care mă înțeleg foarte bine»

(Vladimir Găitan)

trăznete, Impușcături, război, cine știe ce-l mai așteaptă. În realitate, o parte din aceste lucruri, prin felul în care eu filmez, actorul le trăiește. Mă gîndesc la filmele de război, de exemplu la *Pentru Patrie*, la *Mihai Viteazul*, la oricare din filmele pe care le-am făcut și în care acești actori, din grupul cu care lucrez și cred că trebuie să-l numesc și pe ceilalți, **Ion Besolu**, **Mircea Albulescu**, **Jean Constantin**, **Gheorghe Dinică**, au fost obligați să fie realmente curajoși, realmente rezistenți. Alături de aceste nume, de acest grup, sînt obligat să-i adaug pe **Gheorghe Cozorici**, actor cu care am lucrat la *Capcana mercenarilor*, toți fiind, de fapt, niște monștri sacri... actori capabili să te urmeze, capabili să te înțeleagă...

Nu există rețete în munca cu actorul, relațiile care se stabilesc actor-regizor depind de la regizor la regizor. Sînt unii care acordă o libertate mai mare actorilor, sînt alții care au o personalitate ce impune actorilor un anumit statut, sînt regizori care încearcă să impună și nu reușesc, dar nu există o rețetă în acest sens. Nu m-a învățat nimeni să lucrez cu actorul, dar întotdeauna am găsit o cale de a comunica. Sînt unul din regizorii care știe exact ce trebuie să-mi dea fiecare actor, ceea ce doresc de la fiecare rol. Asta nu înseamnă însă că impun actorului tot ce mi-am imaginat sau tot ce-mi imaginez în momentul

respectiv, dar îl corectez cu strictețe și cred că prin această colaborare prin această comunicare care se stabilește între mine și actor, reușesc să-l «trec» peste anumite limite și înclin să cred că am trecut peste aceste frontiere cu toți actorii cu care am lucrat fără cel mai mic efort și fără ca eu să cred, conștient, că actorul respectiv are o anume limită, avînd deci împreună, același curaj... Iată de ce, cu actorii cu care am lucrat, am trecut de la comedie la dramă, sau de la filmul de acțiune la cel de tensiune psihologică sau, iată de ce reușesc, cu un anumit grup de actori, să realizez o întreagă gamă de genuri de filme, de la *Atunci i-am condamnat...* la *Nea Mărin miliardar*. Chiar atunci cînd în acest grup intervin noi colaborări, cum a fost cea cu **Gheorghe Cozorici** pentru *Capcana mercenarilor*, un **Gheorghe Cozorici** binecunoscut pentru calitățile sale deosebite, pentru arta sa, pentru acel deosebit profesionalism care-l caracterizează, am avut curajul să-l propun un rol mai puțin obișnuit, un rol negativ, pe care mi l-a realizat absolut magnific, lucrat în cele mai mici detalii, cu pasiune, cu minuție, cu dăruire. Iată de ce nu pot avea «idel fixe» în ceea ce-l privește pe actori.

Am, deasemeni, un grup de actori tineri cu care colaborez foarte bine: **Vladimir Găitan**, **George Mihăiță**, **Ovidiu Iuliu Moldovan**, actori cu care voi mai face filme sau **Ion Rițiu**

de la *Tirgu-Mureș*, actor ce va debută în *Duelul*. Cred că un regizor nu trebuie, ba mai mult, nu are dreptul să păstreze actorul într-o stare de stereotipie, el fiind mereu obligat să descopere cu curaj limitele actorului. Aici cred eu că intervine și acea încredere reciprocă, care nu trebuie pierdută în inerentele momente de conflict ce apar pe platou, și mă gîndesc la cele citeva astfel de momente pe care le-am avut cu **Aimée Iacobescu** și cu **Ioana Bulcă**, dar, mai importante decît oricare din aceste momente, este rezultatul final la care, actor și regizor ajung împreună. Văzîndu-și materialul, actorul capătă acea încredere indispensabilă regizorului depășînd astfel stările conflictuale sau posibilele stări conflictuale... Toți acești actori, sigur se înțelege, sigur că simt greutatea mîinii de fier a regizorului, acea mînușă ce aparține parcă unui cavaler medieval, și căruia actorul trebuie să i se supună. Cîteodată el chiar se supune docil, ca să scape de o zi grea, chinuitoare, dar cred că numai comunicarea, încrederea reciprocă în partenerul tău poate duce la rezultate bune. Dar... cu o limită. Am văzut actori mari, de talie mondială, actori geniali chiar, făcînd filme foarte proaste și cred că eșecul lor s-a datorat în primul rînd regizorilor cu care au lucrat, care, copleșiți de personalitatea actorului, n-au reușit să-l facă să-și



«Sunt sigur că nu i-a fost ușor cu mine, dar ceea ce a contat întotdeauna a fost rezultatul»

(Ioana Bulcă)

depășească limitele, n-au știut să se impună, n-au știut să le creeze personajul ideal. Și exemplele sînt tulburătoare: Anthony Quinn și Alain Delon care, în ciuda talentului lor, în colaborare cu regizori mediocri, realizează filme mediocre, chiar slabe. E foarte bine să ai un ochi «critic» lângă tine, pe cineva care să te dirijeze, pentru că autocontrolul în film se realizează mult mai greu decît în teatru și minciuna apare mai evidentă. Ca și non-valoarea.

«Un colaborator de bază, capabil să te înțeleagă și să te urmeze în orice condiții»

(Jean Constantin cu Aurel Giurumia)



Adrian Petringenaru:

Actorul cu «A» mare



Pentru o întreagă lume contemporană românească, Actorul, Actorul cu A mare, cel care îi reunește și îi simbolizează pe toți de o breasă și, mai mult

decît altul, însăși ideea maximei și deplinei comunicări cu spectatorul de orice fel, s-a numit **Toma Caragiu**. Pentru mine, la fel. În plus, Tomiță era și prietenul meu, cu numai cîțiva ani mai în vîrstă, prietenul bun și nestrămutat de mai bine de 20 de ani, pe cînd, printre vise și opreliști, nu știam că va deveni acel mare și unanim recunoscut artist din vremea debutului meu ca autor de filme... L-a surprins propunerea de a înfrunghia după atîtea roluri și rolurișoare comice în filme și ne-filme, pentru prima oară rolul dramatic al unui bătrîn țăran. așa cum îl crease, într-o cunoscută năvelă, Eugen Barbu. L-a surprins și l-a bucurat. L-a bucurat și s-a angajat pe de-a-ntregul în această aventură. Zic aventură nu numai pentru că eu eram la primul film, iar el era la apogeul gloriei sale naționale, dar și pentru că — excepțîndu-l pe colegul Iulian Mihu și alți puțini apropiați — distribuția sa într-un asemenea rol părea o prostie sau o trondă de debut iresponsabil. Toma, țăran?! Toma un personaj tragic?! Orice-ar face, oricît de mare i-ar fi talentul, e suficient să apară în cadru și spectatorii în sală vor pufni în ris, se zicea cu deplină convingere. Dar am lucrat împreună fără să avem nici o clipă o astfel de teamă. Și el a fost acel Oaie pe care îl știam și-l visam să fie. La lucru, Toma nu era Marele actor, ci Actorul, nu era vedeta, ci interpretul; și mai ales, era omul pe care îl simțeam alături. Era omul care, alături fiind,



«Cu el poți fi sigur că ceva dacă se poate este ca și făcut, iar dacă nu se poate, se va face totuși» (Ion Caramitru)

te făcea să nu mai simți oboseala, necazurile organizatorice, adversitățile, tehnica însăși cu tracarea ei internă și te ducea în ceea ce el numea atît de bine, stare: «Mai stăm puțin, Adriane, n-am stare». Și peste cîteva clipe o avea. «Hai, regizorul, azi am o stare bună!». Și pe cerul întunecat al platoului și în inima noastră, se așeza soarele...

În *Rug și flacără*, Ion Caramitru, avînd rolul principal, purta o bună parte din responsabilitatea morală, artistică a filmului. Interpreta un personaj complex, în care trăsăturile omului de acțiune se îmbinau cu meditația, cu elanurile reprimite, cu deruta, în situații neobișnuite, neașteptate sau confuze, într-o lume care trebuia să fie, în egală măsură, a secolului trecut și a prezentului nostru continuu. Un om de acțiune pus de împrejurări și forte exterioare în situația de a nu face nimic, de a trăi și realiza cu greu drama manipulării sale pe nisipurile mișcătoare ale conspirației și contradicțiilor istorice. Pentru cartea din care pleca personajul, pariul era cîștigat. Pentru filmul care este, prin tradiție, acțiune vizibilă, pentru actorul care trebuie să dea viață unui asemenea erou, misiunea era dintre cele mai delicate. Despre puține

dintre intențiile și visurile mele de regizor pot spune că s-au materializat ideal. Rolul făcut de Caramitru, colaborarea noastră pe tot parcursul de la prima lectură a scenariului și până la ultima replică înregistrată la postînscron, reprezintă pentru mine o asemenea fericită excepție — atunci ca și acum când timpul scurs de la premieră ne-a situat, cred, lucrarea în zonele senine ale obiectivității. Cu actori ca el poți discuta problemele personajului și ale subiectului din toate unghiurile, poți căuta deschis soluțiile, poți atenua handicapurile conjuncturale sau materiale inerente, poți fi sigur că ceva, dacă se poate, e ca și făcut, iar dacă este imposibil se va face totuși.

E deajuns să spun, poate, că pentru acest rol — care-l solicita aproape zilnic, la filmări, într-o perioadă de aproape trei luni — Caramitru trebuia să fie vibrant, nuanțat, subtil și cîte altele, în imagini care urmau să rămînă pentru totdeauna întipărite pe peliculă, realizate însă în condițiile în care la ora 10 intra în repetiții la teatru, la ora 14 leșea și urca în mașină pentru filmare, schimbîndu-și adesea costumul din mers; se muta în pielea personajului de film pînă la ora 18,30, după care gonia din nou între platou și scenă, juca un alt rol principal la «Bulandra» și revenea pe malul Snagovului sau pe o stradă bucureșteană ca să facă filmarea de noapte. În prelungirea unei asemenea zile-nopti de muncă, într-o numărătoare inversă, determinată sever și de plecarea teatrului în turneul prevăzut peste hotare, pentru prima oară actorul a capotat fizic (dar volitiv nici atunci); căzut la pămînt la propriu și la figurat, am filmat, la insistența sa, și ultimul

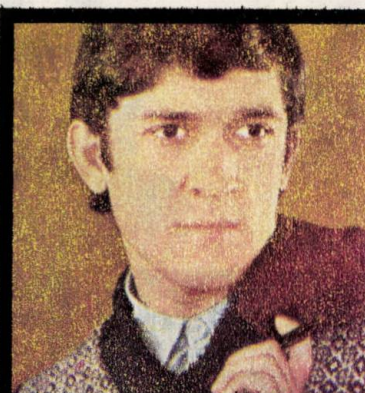
cadru înainte de a-l transporta la spitalul Floreasca. A doua zi, de fapt în aceeași zi — 5—6 ore mai tîrziu, era din nou la repetiție, punctual, atent și amabil, ca de obicei.

Întîmplările se uită, filmele rămîn. Și mai ales rămîne omul, așa cum îl relevă acea parte din viață care se investește în munca la fiecare dintre ele.

Dan Pița: Receptivitatea lor mă obligă să fiu receptiv



imi este greu să vorbesc despre un actor anume. Aș putea doar să spun ce admir, ce mă impresionează la maril actori. În primul rînd, fantastica putere de dedubiare, ieșirea din persoana «civilă» și saltul într-un personaj anume. Mi se pare foarte greu să obții acest echilibru între tine, omul de toate zilele, și personajul pe care trebuie să-l compui. La *Tănase Scatiu*, de exemplu, *Victor Rebengiuc* se confundase în asemenea măsură cu personajul lui încît îl surprindeam, în afara filmării, cu gesturi și ticuri de *Tănase Scatiu*. Mai tîrziu am descoperit că și eu — contaminat de Rebengiuc — mă mișc, gesticulez, frazez ca *Tănase Scatiu*... Așa cum la *Pruncul*, petrolul și ardelenii *Stefan Iordache* m-a stîrnit, m-a împins spre soluția acelui personaj scurt ca întindere dar pe care el și l-a compus atît de complex în concizia lui. Aceeași experiență am avut-o și cu *Gh. Dinică* la *Flîp cel bun*. Dacă îi sugeram un gest sau o atitudine pe care el le găsea neverosimile mă respingea scurt



«Prin însăși ființa lui îți impune o anumită linie a personajului și un anume fel de a-l filma» (*Mircea Diaconu*)

cu un: «Nu, dom'le asta nu se poate să fie așa!» Și întotdeauna avea dreptate. Sau *Mircea Diaconu* care,

Geo Saizescu: Am avut noroc de întîlniri fericite

«Un temperament actoricesc deosebit, spontaneitate, sinceritate, simțul măsurii și multe, multe altele...
(*Sebastian Papaiani cu Ileana Stana Ionescu*)



Sînt binecunoscute în istoria cinematografiei cuplurile actorilor-regizori, întîlniri fericite care au făcut ca personalitățile celor doi să se completeze și să se influențeze reciproc. În ceea ce mă privește, cred că întîlnirea pe care am avut-o cu *Sebastian Papaiani* pe platourile de la *Un surîs în plină vară*, care a însemnat debutul meu în film — ehl ce vremurile ce tineretelor — a marcat începutul unei colaborări și a unei prietenii. Succesul de public și de presă al filmului, premiul de interpretare luat de *Sebastian Papaiani*, la Festivalul filmului de la Mamaia, 1964, m-a obligat într-un fel să-i rămîn fidel. Ce înseamnă *Papaiani* actor? Înseamnă un temperament actoricesc deosebit, capabil să treacă cu subtilitate prin toate stările sufletești pe care i le impune rolul, o spontaneitate și o capacitate de invenție, de improvizație, cuceritoare. Eh, da! De dorit și altoral la cît mai mulți... Apoi, pe *Sebastian Papaiani*, îl caracterizează și un anume simț al măsurii,



«El are harul rar de a construi cu maximă concizie personaje de o complexitate uluitoare»
(Ștefan Iordache)

ca persoană în primul rând, îți impune o anumită linie a personajului. de cele mai multe ori mă obligă, prin modul lui de a exista în fața aparatului de filmare, la un anume fel de a-l filma. Asta se întâmplă, de altfel, cu toți actorii mari care se separă de medie printr-o anume expresivitate a mimicii, a gesticii și printr-o forță cu totul specială de a pătrunde în personajul dat. Puterea aceea cred că se numește har și harul nu-l are oricine. De aceea nici nu cred că poți face din orice actor un mare actor. El este sau nu este mare. Tot ce poți face în plus este să-l pui în valoare. Iar actorul mare nu există în afara unei stări de receptivitate extremă care se răsfrânge benefic și asupra ta, regizor, în sensul că te obligă să fii, la rândul tău, receptiv, atent, sensibil la actul creației lui. El este, așadar, stimulentele fanteziei și sensibilității regizorale.

un bun-simț — care este dublat de o sinceritate și de o inteligență, ce-l fac întotdeauna agreabil. Agreabil ca partener de lucru, agreabil pentru public, într-un cuvânt, un actor de excepție.

Dorințele mele sînt foarte «încăpătoare», în ceea ce-l privește pe actorii cu care nu am lucrat, dar și pe cei cu care am lucrat și cărora nu le-am putut oferi partituri pe măsura posibilităților lor. La toți aceștia mă gîndesc. Cu drag și prietenie. Și, ca un umil regizor de comedie, ce mă aflu, mi-aș dori, bineînțeles, să lucrez cu toți actorii cu har și cu haz. Puțini? Mulți? Cîți or fi!

Dar în gîndul meu cel mai intim, există doi actori cu care n-am avut bucuria de a colabora, dar pe care îi cunosc, îi iubesc și îi urmăresc cu mare interes: **Marin Moraru** și **Victor Rebengiuc**. Pentru ei însă, este nevoie de partituri de excepție, de scenarii deosebite. Dar asta e cu totul altă poveste, deloc comică și mult mai complicată decît munca, de cele mai multe ori, plăcută, cu actorii.

Dimi Tănase: prin ei am descoperit cea mai senzațională relație umană posibilă



Sînt convins că nu pot face portretul unui actor. Asta, pentru că n-am vocație de scriitor. Sînt doar (?) regizor. Și apoi, ar fi și un act impudic.

Cred însă că punctul unui film constă în relația actor-regizor, care este determinantă pentru film, reprezentînd opțiunea pe care regizorul o face. În ceea ce mă privește, pentru **Mijlocas la deschidere**, momentul în care a trebuit să-mi fac distribuția, să aleg între a lucra cu profesioniști sau neprofesioniști, a fost, zic eu, sansa în bine sau în rău a filmului.

Prima revelație pe care am avut-o însă în munca cu actorii, a fost la debut, în **Concert pe muzică de Bach**, cînd, prin ei, am descoperit absolut cea mai senzațională relație umană care se poate stabili pe platou. De la început m-a captivat munca cu ei. E fascinant să vezi, să descoperi, să simți, cum reușești să faci un om să-ți se «dezvăluie», să-și arate, pînă la urmă, cea mai intimă structură psihică. La acest film, de fapt, actorii au încetat să mai existe pentru mine doar ca fizionomie — așa cum îi vedeam ca operator — și atunci am înțeles că este mai importantă existența, viața lor lăuntrică în fața camerei, decît lumina pusă bine și corect. El trebuie să existe în mod real în fața aparatului, să aibă momente de spaimă, de tandrețe, de bucurie, pe care e imposibil să le surprinzi la un actor, dacă nu-l cunoști, dacă n-ai timp să te apropii de el. Actorul trebuie să-ți simtă pe regizor mereu alături, ca pe un bun

prieten sau ca pe un confident. Cred, de fapt, că datoria regizorului în fața actorului este aceea de a crea mediul prielnic pentru a-și exercita meseria. Actorii nu pot lucra excelent, nu pot da totul, decît în măsura în care se asigură un climat normal de muncă, o atmosferă liniștită și nu de hărtulală.

Nu cred că un actor va putea realiza un rol «mare» într-un film, dacă nu-i aparțin 60% din datele personajului. Este ceea ce am verificat atît în munca cu profesioniști cît și cu neprofesioniști. Dacă la neprofesioniști, proporția poate ajunge și la 100%, la profesioniști, ea rămîne de 60%. Bineînțeles, orice regulă cu excepția ei!

Cînd am început să lucrez cu **Leni Dacian** rolul Alexandrina din **Doctorul Poenaru**, am vrut tocmai ca ea să-și completeze rolul cu datele sale proprii, de intimitate. Și cred eu că a reușit. Personajul are un plus de «viață», are un «aer» deosebit, ce-i aparține întru totul. A obținut acel 51% care te face să-ți reușească afacerile! Modul în care am lucrat cu **Leni Dacian** m-a făcut să mă gîndesc că voi încerca să nu impun actorului un personaj străin, ci îi voi cere întotdeauna să-și modeleze personajul după natura sa interioară. Bineînțeles, există și excepții!

Cred că am rămas «dator» încă unor mari actori, la care mă gîndesc cu insistență: **Vasile Nîțulescu**, **Fory Etterle**... Sînt oameni pe care-i respect mult și cu care doresc să lucrez.

«Ea m-a învățat, fără să știe, să nu impun actorului un personaj, ci să-l las să-l modeleze după sine» (Leni Dacian)



«Un actor pe care-l respect foarte mult și cu care îmi doresc să lucrez» (Vasile Nîțulescu)



actorii
noștri



«Un fizic
deosebit
haz,
sensibilitate,
calități
de mare actriță.
Ce păcat
că nu sînt mai mult
exploatați!»
(Emilia Dobrin)

Alexandru Tatos: Oricît am fi de geniali, fără actori nu ne putem comunica ideile



li iubesc pe actori și li prețuiesc. Oricît de geniali am fi, numai prin ei putem să ne exprimăm gîndurile și intențiile. Sînt ca niște copii mari, cu capriciile, orgolii, mofuri. Dar niciodată n-am avut probleme sau conflicte cu vreun actor. Am senzația că trebuie să fiu ca un părinte care, cu tact, recurgînd la tot soiul de stratageme, trebuie să stăpînească și să împace o liotă de copii. Nu am prejudecăți sau etichete în ceea ce privește distribuția lor: cutare e așa, cutare e terminat, cutare e bun numai pentru asta ș.a.m.d. Mă interesează, în primul rînd, să corespundă personajului, așa cum îl văd eu. Fiecare actor poate fi necesar. Încerc să le cunosc bine calitățile și defectele — mai ales defectele, pentru ca să le pot estompa și ascunde. Le ascult părerile, îmi însușesc deseori soluțiile pe care mi le propun, firește atunci cînd se încadrează în concepția generală. Nu fac o distribuție în funcție de «nume». Am o pasiune să descopăr actori noi, mai puțin folosiți. Pe actorii cunoscuți li distribuie cu precădere în partituri mai puțin bătute de ei — am oroarea amplexurilor — pentru ca să evit, pentru ei și pentru mine, soluțiile uzate, «stass», pericolul manierizărilor, să-i oblig să recurgă la mijloace noi.

Deseori în întîlnirile cu spectatori am fost întrebare de ce l-am distribuit pe Amza Pellea, un actor atît de îndrăgit, în două roluri așa-zise negative (Axente din *Casa dintre cîmpuri* și Costache din *Dulos Anastasia trecea*). Am răspuns cu o glu-

mă: locuiesc cu el în același imobil și îl cunosc mai bine... Adevărul este că Amza Pellea are o impresionant de largă gamă interpretativă. Dacă l-aș face o fișă pentru uzul meu personal, aș nota: actor inteligent. Deosebit de agreabil în timpul filmărilor. Nu l-am văzut niciodată enervat chiar dacă, din motive mai mult sau mai puțin obiective, a fost silit să aștepte ore întregi pînă să filmeze. Element liant într-o distribuție, creează raporturi amicale cu ceilalți interpreți. Oricînd gata să-și ajute un coleg. Profesionist desăvîrșit. Atunci cînd un rol îl pasionează se apropie de el cu dragostea, seriozitatea și sfiala unui debutant. La *Anastasia...* nu s-a dezlipit, în cele două luni de filmare la Orșova, o zi de echipă — motiv care a dat loc la tot soiul de zvonuri... A fost permanent preocupat de problemele pe care i le punea rolul. Cunoscînd cele mai mici secrete ale profesiei sale, găsește soluții în momentele cele mai dificile. Un mare actor. De aceea mă nedumerește faptul că, pentru unii, creația sa din *Anastasia* a constituit o surpriză.

Mircea Diaconu este actorul (poate folosesc un termen nedrept), e artistul pentru care preocuparea unui regizor să-l caute roluri cît mai diverse e inutilă: și le caută singur. E într-o permanentă luptă cu el însuși, ca să nu se repete. Refuză multe roluri, ceea ce nu-l un fapt chiar obișnuit în profesia noastră... Rareori am văzut un actor (pardon: un artist!) care să fie atît de scrupulos cu cariera sa; este extrem de atent cu fiecare pas pe care-l face. Și asta nu de azi, de ieri, de cînd a ajuns o personalitate,

ci încă de pe băncile Institutului. După Filip cel bun și Mere roșii, mi-a mărturisit (mi se pare că a făcut-o și public) că s-a săturat să joace «tineri cumsecade», care-i sînt prea la îndemînă. Pe Ilarie din *Casa dintre cîmpuri* l-a acceptat cu mare plăcere, tocmai pentru că-i oferea posibilitatea investigării unui tîrîm nou. Actor inteligent, foarte inteligent, ceea ce ar putea la un moment dat să devină un defect, pentru că ar putea să-i cenzureze, despicînd firul în patru, intuiția sa cu totul excepțională. Un actor al firescului, care răzbate din toți porii săi; dar nu are firesc simplu (uneori chiar simplist și manierist), care este la îndemîna multora. Mă refer la acel «firesc» care provine din autenticitatea artei de cea mai profundă calitate și care dă senzația că pe ecran sau pe scenă vezi un personaj, un om, care nu putea fi altfel sau altul... Aștept încă multe creații importante și de excepție ale lui Mircea Diaconu, firește cu condiția ca noi, regizorii, să-i dăm posibilitatea să le realizeze...

Am să închei cu «fișă» unei actrițe al cărei nume ar putea să surprindă pe unii — mai ales pe amatorii de «etichete» și nu sînt puțini aceștia: Emilia Dobrin. Actrița se află în cinema într-un nedrept con- de semi-umbră. După ce în anii Institutului a apărut în multe filme în roluri principale (*Căldura*, *Coli- nelle verzi* etc.) dintr-o dată a fost dată uitării. Neșansa de a realiza roluri de amploare cu regizori care nu fac parte din primul eșalon valoric, a costat-o. Apoi a avut ghinionul unui eșec (*La porțile albastre ale orașului*), amplificat de unele manevre de culise, care pentru un timp i-a închis drumul (foarte puțini țin cont că eșecul unui actor nu-l aparține numai lui...). Din acest motiv, strălucitul rol episodic din *Trecătoarele iubiri* al Malvinei Urșianu a trecut ca și neobservat. Fîind un om modest, timid, cu bun simț, chiar complexat, Emilia n-a putut să dea din coate ca să reapară în ochii regizorilor. Pe de altă parte, cum producătorii, regizorii și cronicarii de film frecventează din păcate cam rar teatrele, n-au avut posibilitatea s-o vadă în spectacolele «Tineri căsătoriți își caută cameră» (*Teatrul din Ploiești*), «Scoala de lemn», «Casa Bernardi Albi», «Micul infern» (*Teatrul Nottara*), ca să înregistreze marile progrese pe care l-a făcut această actriță. Înzestrată cu un fizic deosebit cu haz și sensibilitate, cu o gravitate a timbrului vocii (care poate atunci cînd era foarte tîrînă nu se «lega» cu fizicul juveni), dar care astăzi a devenit un mare ciștiș), cu forță și feminitate, Emilia Dobrin poate umple un gol pe care de cele mai multe ori îl umplem cu soluții mai puțin fericite. Am mare încredere în această actriță, sînt convins că viitorul îmi va da dreptate și regret că întîmplarea nu mi-a dat posibilitatea să-i ofer pînă acum un rol pe măsura calităților sale.

George Vitanidis: **Viorile simfoniei noastre și o schiță de portret**



Din tot procesul de creație al unui film, zona care mă pasionează și care îmi generează cele mai mari satisfacții este colaborarea cu actorul.

Numai datorită vibrațiilor umane și răsfringerilor de suflet dispăre artificialitatea construcțiilor de decor și costumul capătă viață, și colegul meu operatorul, înregistrând bucată cu bucată premiera mondială a filmului.

Ei, actorii, dau viață sentimentelor și ideilor noastre, se mai născocesc interpreți, dar viața pe care ei interpretează este de fapt ființa lor, și cu cât corzile spiritului și sufletului lor sînt mai bine strunite, poezia interpretării lor frizează sublimul; și trebuie rostit cu glas tare că viorile marilor noștri actori au obținut Cremona — prelungind parcă din sufletul poporului nostru cultul frumosului. De câte ori aceste viori salvează falsitățile partiturilor noastre, schematismul unor personaje, goliciunea unor dialoguri sau situații. De aceea voluptatea cu care îmi îndrăgesc eroii se răsfrînge asupra actorilor mei, de aceea nu mă privez o clipă de la riscurile sau «caz-nex» la care îi supun, de aceea mă bucur cînd sînt aplaudați de public, eu, de foarte multe ori, rezervîndu-mi un loc de anonim în sala: Poate și acesta este motivul pentru care refuz să-mi apară chipul pe ecran, să îmi expun fotografiile în holurile cinematografeilor, nu accept calendare sau agende cu fotografia mea la chioscuri de ziare sau în librării. Și sînt convins că refuzul meu nu aduce nici un prejudiciu culturii românești sau visteriei ACIN-ului.

Dacă treburi în care m-am angajat nu mi-ar absorbi chiar multe ore din cele convenite odihnei elementare, mi-aș face o bucurie din a scrie, în tot restul vieții mele, biografia ale actorilor noștri și în primul rînd ale actorilor generației mele aflați acum în plină maturitate artistică. Sper s-o fac înaintea mea pasiunii, iubitorii al teatrului și filmului nostru, condeiele de specialitate.

De mulți dintre actori mă leagă anii uceniciei, apoi primii pași în creație, alții m-au depășit atingînd triumful treptele împlinirii.

Încercînd a scrie despre unul sau doi dintre ei, sînt convins că mă voi acoperi de anatema necunoștinței. Sînt dator altor colegi pentru sutele de eroi cărora le-au dat viață. Aș putea începe în ordine alfabetică, dar atunci mi-ar mai trebui vreo două vieți, sperînd în conturarea acestei

rubrici a almanahului de vară Cinema și în cel din iarnă.

Aș putea opta pentru varianta prezentării actorilor în ordinea cronologică a filmelor la care am colaborat. Sigur că atunci aș acorda prioritate marilor dispăruti: Ștefan Ciobotărașu, Marcel Anghelescu, György Kovacs, Grigore Vasiliu-Birlic, Maria Filotti, Toma Caragiu etc.

Dacă aș începe cu cei din generația mea, sigur că ar trebui să încep cu **Iurie Daria...**

Pot să încep cu cel premiați cel mai recent la Festivalul «Cîntarea României» — **Gheorghe Cozoric, Ion Dichiseanu, Emanoil Petrut...**

Pot vorbi despre cultul acestei profesii și atunci pe primul loc l-aș situa pe **Radu Beligan**.

Pot vorbi despre creații mari în roluri mici și aș începe cu **Valeria Seciu, Vasile Nitulescu și Constantin Rautchi**.

Nu lipsită de interes ar fi și o prezentare a actorilor care au debutat cu mine, cînd, afectiv, aș începe cu **Vlad Rădescu** interpretîndu-l pe Ciprian.

Altă variantă ar putea fi intitulată «creații de referință» ale unor ne-profesioniști în filmele mele, cînd aș vorbi în primul rînd de **Dan Ioanescu**, interpretînd pe Baronul Bazilescu din *Facerea lumii* și pe **Pastorul Gorgon** din *Ciprian Porumbescu...*

Iată alte două titluri așternute în goana penite: «Cu **Al. Repan** de la Eminescu la *Cantemir*, **Carol Davila**; și **Acornion**» sau cu **George Constantin** de la **Mihail Kogălniceanu** la *Burebista*».

Aș fi recunoscător revistei «Cinema» dacă mi-ar prileji șansa de a vorbi despre mari actori cu care aștept bucuria de a colabora onorîndu-l cu roluri pe măsura lor: **Eugenia Popovici, Gina Patrichi, Silvia Popovici, Mircea Albuлесcu, Florin Piersic, Octavian Cotescu, Amza Pellea, Stela Popescu, Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Besoiu, Gheorghe Motol, Ștefan Sileanu, Silviu Stănculescu, Draga Oțeanu, Puia Călinescu** etc.

...Și doamnel: cîte păcate săvîrșesc prin omisiunile la care mă obligă spațiul, nelcăpător totuși. Îmi închipui că gîndesc citînd aceste rînduri alții alți mari colegi ai mei, cărora le datorez creații meritorii (**Liviu Ciulei, Clody Beretola, Virgil Ogașanu, Ion Caramitru, Sebastian Papaiani, Carmen Stănescu, Marga Barbu, Anda Caropol, Coca Andronescu,**



«Ar merita
din plin
să se scrie
roluri
pe măsura
marelui ei
talent»
(*Irina
Petrescu*)

Serban Cantacuzino, Colea Răutu, Ernest Maftei, Mitică Popescu, Leopoldina Bălanuță etc.

Cîndva, în revista «Cinema», am făcut un portret loanei **Bulcă**. Sper că într-o bună zi să pot scrie despre virtuțile de mare colegă ale **Violetei Andrei**, despre devoțiunea cu care ea își slujește această profesiune, pînă la sacrificiu.

Voi stăruie acum o clipă asupra colaborărilor mele cu **Irina Petrescu**. Sper să-mi fie îngăduită opțiunea întrucît cu **Irina Petrescu** am izbutit obținerea celei mai înalte distincții de interpretare la un festival internațional al filmului — Medalia de aur pentru interpretare feminină la Festivalul Internațional al filmului de la Moscova. Sigur, meritul descoperirii și lansării **Irinei Petrescu** pînă la rang de vedetă națională îi aparține lui **Liviu Ciulei**. Am avut șansa de a fi aproape de ea la Festivalul Internațional al filmului de la Karlovy-Vary unde filmul *Valurile Dunării* obținea premiul I. Era

(Continuare în pag. 126)

Tenișii



Fața lui exprima o durere cosmică, ireversibilă, durerea unui flăcău înalt, zdărn — era hamal în port — dar pe care Ea îl părăsise. Sau

cam așa ceva.

La nouăsprezece ani, o asemenea durere este egală cu moartea. Și atunci, el s-a hotărât. Tocmai terminase de citit — și aici este cazul să mărturisim că acestui zdărn de hamal îi plăcea să citească — deci, tocmai terminase romanul lui Jack London, la sfârșitul cărului eroul, adică Martin Eden, își curma viața ducându-se în adâncul oceanului atât de mult, încât drumul înapoi se frîngea la jumătate.

«Așa voi face și eu. Ușor de zis, dar greu de făcut, pentru că totuși... Aia s-a dus în adâncuri, dar eu în care adâncuri să cobor? Lu' ăia i-a dat mina să albă adâncuri, că era în larg, pe un vapor, dar eu pe care vapor? Mai ales că totul trebuie făcut acum, în noaptea asta. Care adâncuri aici, la malul mării? Păi, adâncul ăsta de douăzeci-pașe metri eu îl fluier dus și-ntors cît ai zice «nene, mai adu două mari».

Așa că exista într-adevăr un totuși. Gînduri, frământări, drept care a intrat la «Fănică Portofel» și nu s-a lăsat pînă n-a băut șase mari. Cîrciuma lui «Fănică Portofel» era vestită pentru «secărica a-ntîia», așa că «secărica» a băut și el. Într-o mare și galbenă și alta mare își chinuia mintea în căutarea unei soluții care să nu trădeze finalul romanului abia sfîrșit, final ce-l plăcuse atât de mult încît ținea la el chiar mai mult decît la Ea.

Cam după a patra mare, a început să întrezărească ce și cum trebuie să facă. Iar după a șasea, totul îi era limpede. Ceru nota de plată și-i dădu chelnerului toți banii pe care-i avea. Suma pusă în palma chelnerului depășea cu mult consumația dar cum hotărîrea fusese luată, lui tot nu-i mai trebuiau, iar Gogu-fluieră-vînt, chelnerul înalt și ciolanos, avea șase copii. Așa că... Gogu-fluieră-vînt s-a uitat mirat la el și parcă i-ar fi spus că... dar el pe gînduri, cu minile în buzunare, a ieșit din localul afumat și cu podele mînjite cu bradolină. Și tot cu minile în buzunare a ajuns pe malul mării. Deși nu avea ceas, știa că trebuie să fi trecut de miezul nopții. Începu să coboare malul înalt și plin de cucută, acum aproape uscată. Jos, în întuneric, se auzea marea. Încet, larg ca o muzică de adormit copiii. Cărarea care se întorțea pe mal, o cunoștea atât de bine încît picioarele pășeau singure. El, de fapt, nici nu era acolo, el se gîndea departe.

Se gîndea dacă n-ar fi fost mai bine s-o fi trimis pe Ea, înaintea lui, acolo. Adică de ce El să se ducă, iar Ea să rămînă? Dar un alt gînd îi spuse că nu. Nu e bine. Ea să rămînă. Să rămînă, și cînd va afla că El s-a dus, să vezi jale pe capul ei. O vreme, preț de cîțiva pași, inima lui se umplu de durere la gîndul că «doamne, cîtă tristețe pe biata de Ea» și la imaginea cum va arăta Ea în negru. Se opri. Ajunsesse pe nisipul plajii. Durerea care se zvîrcolea în el parcă-l îndemna

Harion Ciobanu, actorul, poetul, scriitorul și, recent, scenaristul filmului Triden-tul nu răspunde



să se întoarcă să... Dar nu. «Chiar de-o fi așa, la urma urmelor pe un mort îl pîngi cît îl pîngi, apoi taci. Scoți doliul, pul jalea-n cul, că «cine știe, mai trebuie cîndva și o iei de la capăt». Ideea cu luatul de la capăt îl enervă. Începu să-și frămînte maxilarele și își aprinse o mără-sească. «Cum adică Ea s-o la de la capăt? Cu altul? El să... Și Ea să...» Rămase descumpănit. Fuma repede. În el se dezlănțuie o furtună. «A, nu, asta niciodată». Dar nu trecu mult timp și se liniști. Îi lîniști o idee. «Ce-ar fi să-i lase o scrisoare, că a plecat în America. Că a găsit un «panamez» de opt mii de tone care se duce direct la New-York. Că el o înțelege, dar că nu mai poate să respire același aer cu Ea, adică din același loc». Începu chiar să-i placă gîndul scrisorii. «Doamne, nu mă-ntreba ce altă jale și mai mare pe capu' ei. Adică ce jale, oțică, că eu acolo, milionar, cu gagică prin baruri, iar ea rămasă de izbelite prin mahalaua Ciocului». Dar repede își dădu seama că scrisoarea însemna întoarcerea lui acolo sus, acasă. S-o scrie, să... Păi i-ar trece totul. Iar dacă ar înfîlîni-o, atunci ori ar lua-o la palme, ori ar trînti-o și... Așa că mai bine rămîne cum a hotărît. Și tot hotărît porni înainte. Pășea larg, îndesat, lăsînd în nisip urme adînci, dar care nu se vedeau în noapte. Ajuns pe dig, porni către capătul de larg al acestuia. Deodată se opri și se descălță de teniși. Aruncă unul în dreapta, altul în stînga. Plescălitul căderii lor în apă, îi dădu senzația că a început să se despartă de această lume. Acum voia să mearga cu tălpile goale pe digul zgîrțuros și aspru. Să-l întee. Să-l doară. Voia să se simtă martir. Dar după cîțiva pași chinuitori, uită că voia să fie martir și începu să injure pe cei care făcuseră digul. «Păi se duce omul să moară și, pe ultimul drum, trebuie să topăie? Cum vine asta?» Și bombănind, dar hotărît, porni mai departe. La un moment dat, simți că în urma lui e cineva sau ceva. Se opri și, întorcîndu-se, văzu o mîglideasă albă. Miji ochii și realiză că-i un cîine sau mai bine-zis, un cîțel. Nedumerit, se apropiu de el vorbindu-i: «Ce-i mă Vasilică — că așa-l chemase pe al lui cînd încă mai era la țară — ce-i cu tine, de unde ai apărut?» Dar cîțelul nu scotea nici un sunet, nu făcea nici o mișcare. Sta pe coadă cu labele din față întinse și-l privea. El vedea bine că pulul de cîine îl privea. Dar cum îl privea? Avea micul animal în ochi ceva neștiut de el, ceva din altă lume. Se demetici după un timp. Se ridică, răs-tîndu-se la cîțelul care-și ridicase capul:

— Ce te ții după mine, că eu mă duc!

La auzul acestor vorbe cîțelul se rostogoli pe spate, începu să dea din labe și mîrîi încetîtor a joacă.

— Fugi mă potale cu cheful tău de zengulă, pâl mie de asta-mi arde acu'... Așa ca, ta bine, și-ntinde-o acasă, sau unde vrei că altfel...

Și porni iar către capătul de larg al digului, reamintindu-și cum a hotărât să facă. «Deci, dacă ăla s-a dus în adincuri pînă n-a mai putut să lase, eu mă voi duce în larg alt de departe, încît să nu mai am putere să mă întorc. Asta-i!» Nu mai merse mult și se opri la un loc știut de el. Era un loc pe unde se putea intra în mare, fără să te lovești de ascuțitele pietre ale digului. Începu să se dezbrace. Era o noapte de august tîrziu. O maramă de adiere îl învăluia. Parcă un început de miță față de sine începu să-l cuprindă. Se dezbracă pe gînduri. Își dădu seama că are ochii umezi. Cînd a ajuns să-și scoată și chiloții, văzu că Vasilică era lîngă el. Brusc se infurie:

— Ce-al mă cu mine? Tu nu pricepi că eu mă duc și nu mă mai întorc? Zarurile au fost aruncate! Își aduse ei aminte că citise, undeva, nu prea de mult.

— Asta-i, zarurile sînt aruncate, așa că ce mai...

Respiră repede, îl cuprinse un fior de frică. Privi marea și după un timp îi spuse cățelului în șoaptă:

— Fiindcă tot ești aici, uite, îți las ție toate astea, faci ce vrei cu ele! Noroc!

Și dintr-un salt lung, se aruncă în mare. Apa, nu tocmai caldă, îl înfioră pentru cîteva clipe, apoi deodată îl cuprinse bucuria scaldatului noaptea. Începu să înnoate besmetic. Un gînd îl opri. «Ia să vedem cît de adîncă-i aici? Și vijeliile începu să coboare. Ajunse aproape imediat. Își umplu pumnii cu nisip. O voce, parcă de femeie, îi spuse să dea afară aerul din el. Așa și făcu. Auzea bolboroseala aerului care urca și simți cum el începe să se întindă pe nisip. Simțea trupul lui frumos și tînăr lipit de nisipul ușor vălurit. «Doamne ce bine-l să fiu mort pe fundu' mării». Dar cînd simți că inima a început să galoapeze din ce în ce mai repede, ca un armăsar care-l lovește cu copita-n gît, se sprîlîni cu tălpile de fund și se azvîrli către suprafață. Ajuns sus, înghiți disperat o găleată de aer și odată cu ea și stropi de apă. O tuse violentă, amestecată cu o gîlăială neomenescă, începu să-l zgudule. După ce se mai potoli, își spuse că «nu e bine așa, tot către larg trebuie să mă duc». Și porni cu toată forța brațelor sale vinjoase către largul întunecat și ademenitor. Dar deodată se opri. Dinspre dig se auzea un schealăit de cățel pe care-l bate cineva. Și înfundatele lovituri le auzea. «Care-l bate pe Vasilică? Cine-l nemernicu' care dă în cățelu' meu?... Dumnezeu! Cui te-a făcut de neom...» Și la fel de furtunos porni către dig. Spinteca apa ca un delfin furios. Schealăitul se auzea tot mai tare,

li sulița urechile. Cîteva lovituri de brațe, și a fost sus pe dig, pus pe moarte de om. Dar ciudat, nu se mai auzea nimic. Își opri respirația șuierătoare și ascultă. Nimeni. Nu se auzea nimic, nu se vedea nimeni. «Măi să fie, da' ce-a fost asta? ori te pomenești că l-a omorît și cînd m-a văzut că vin s-o fi ascuns». Începu să răcească.

— Mă ăla cate te ascunzi, ia fă-te-ncoa, să te lei de mine, nu de-un biet cățel... N-auzi bă?

Dar nimeni nu-i răspunse, nimeni nu se arătă. Doar marea își șușotea veșnica și tainica ei poave. El își puse minile-n sold și sculping marinărește și cu năduf își zise «Păi cred că s-a cam dus chestia cu largu' și adîncu'... bine că nu m-a văzut nimeni...». Și gîfîind începu să se îmbrace. După ce-și puse pe el cămașa și-și încheie pantalonii, se aplecă să-și ridice giaca, giaca lui pe care o luase ca amintire de pe un «grecesc» și, ridicînd-o, văzu cu uimire să sub ea Vasilică era făcut ghem.

— Ia te uită, se miră el și se aplecă din nou.

— Frățioare, ești întreg? și începu să-l pipăie. Dar cățelul care era adormit în căldura hainelor, la aerul răcoros al nopții și la atingerea minilor sale, sări drept în patru labe. Uimirea lui fu și mai mare. O uimire amestecată cu ciudă.

— Vasăzică n-ai nici pe dracu' și eu ca prostu', care m-am întors că... Și fulgerător îi milui c-o palmă încă cățelușul se rostogoli cît colo. Dar nu scoase nici un sunet, lucru care nu trecu neobservat pentru Martin Eden doi. «A dracu' javră, nu plînge». Și învolburat de gînduri, de sentimente contradictorii, nedefinite, oftă adînc, și se așeză. Își scoase pachetul cu «Mărășești», aprinse una și începu să privească largul. Părea că uitase sau poate se făcea că uitase de tot și de toate. Departe, foarte departe, largul începea să se lumineze. El știa că încă nu-l vremea zorilor, știa că-i luna care se chinuia, ca de atîtea ori, să iasă din mare. Mai trecu o vreme, și-ntr-adevăr, o rotunjime de aur roșu se înălță departe. «Ia te uită și la cutra asta cum se căznește, geme și se zbate de parcă se naște pe ea». Apoi, nemaiputînd răbda liniștea, răcni către larg:

— Ce-l fă, te speli, te speli... Să fi curată și lucioasă, ai? Pentru cine fă, pentru cine?

Se răzbuna pe lună. Trase cu sete două fumuri la rînd și aruncă chietocul. Un scîncet abia auzit, îl făcu să-nțoarcă capul. Vasilică sta făcut covrig și tremura. Era la un pas de el și tremura privindu-l. Uita-se de cățel. «Vasilică n-a plecat, nu-i supărat pe mine». O liniște caldă îl inundă. Se priviră cîteva clipe. Apoi se ridică, întoarse spatele mării, lunii, ridică animalul mic și tremurînd și porni pe dig.

— Ți-e frig, măi băiete, ți-e frig.

Hai, bagă-te aici — și-l îndesă sub giacă. Îl ținea cu brațul stîng, iar cu palma dreaptă îl mîngia capul.

— Lasă mă, dă-l în mă-sa, că nu merită... Mai bine te duc acasă, că am curte, grădină și mama o să se bucure și-o să-ți fac un coteț mare, mare și frumos, de-o să rămînă mahalaua cu gura căscată că știu eu, tu ești de ăla de crești cît vițelul!»

— Stai!... Minile sus și nu mișca că tragi — auzi el un glas hotărît și care-l frînea bucuria cum va fi cu mahalaua. A rămas pe loc.

— N-auzi mă să ridic minile?

— Păi nu pot, că-l țin pe Vasilică!

— Lasă-l pe Vasilică și ridică minile că tragi! Glasul era ferm, dur și el realiza că nu-l de joacă. Ridică minile. Din întinericul a două blocuri de beton din care-l făcuseră digul, au apărut două umbre militare. Văzîndu-le își spuse mai liniștit. «Ia grăniceria». Unul din ei, cu arma automată întinsă către el, rămase la cîțiva pași, celălalt, ținîndu-și arma c-o singură mînă începu să-l pipăie. Cățelul dispăruse cu totul sub giacă.

— Ce-l aici? pipăind ghemotocul cald.

— Păi ce să fie, nu v-am spus? e Vasilică.

— Ia scoate-l!

Docil a scos cățelul și l-a pus ușor pe patra digului. Apoi a ridicat din nou brațele. Ciudat, inima, care la un moment dat, cînd a auzit acel «Stai!» a început să se zbată bezmetică, acum, ca prin farmec, s-a liniștit. Lui parcă a început să-l chiar placă această aventură de noapte.

— N-are nimic? — Întrebă umbra îndepărtată.

— N-are.

— Atunci hai mă, namilă, pune-ți labele la ceață și la-o înainte.

El de-acum liniștit, ca eliberat de-o imensă și necunoscută povară, porni către mai. După un timp, își aduse aminte și începu să se uite după cățel. Dar acesta dispăruse. «S-o fi ascuns pe undeva de frică să nu-l aresteze și pe el». Fericit că celălalt scăpase, pășea apăsător, nesimțind colțurile ascuțite ale digului. Știa că cel mult îl vor ține la pichet de grăniceri pînă mîine. «Ce importantă are?»... Dar după o vreme un alt gînd își făcu loc sub claia de păr încă udă. «Ce-i va spune maică-si, unde a fost el toată noaptea, el care n-a lipsit niciodată o noapte-nțoară. Și, mai ales, de-o să-l întrebe de teniși ce-o să spună?» Și frămîntat de aceste întrebări, cu palmele încețate pe propria ceață, pășea pe digul de acum umez de răcoarea nopții și care-și bălăcea un capăt în apa mării, iar celălalt și-l rezema de malul abrupt și plin de cucută uscată.

Ilarion CIOBANU

București, martie 1981

Accidentul



Aburii diminetii de luni se ridicaseră, lăsându-și igrasia pe turnicarul de oameni zgribuliți în stația de mașină și pe clădirea tribunalului, cea mai importantă din oraș, deoarece se afla pe cupolă singura statuie din împrejurimi, care reprezenta dreptatea, ținând într-o singură mână doleană balanța adevărului. E drept că trebuia renovată deoarece porumbelii, specifici orașelor de provincie, locuiseră mai mult în talgere dreptății și nu lăseseră numai fulgi. Statuia privea de câteva decenii la frontispiciul de sub ea, unde se afla o inscripție latină, deși fusese descifrată de un profesor plin de ticuri, care dădea zece oricărui elev care o știa pe de rost, așa că mulți băieți își fumau țigările pe treptele tribunalului.

Furnicarul de oameni tăcea morocănos, încă măcinat de mahmureala pe care și-o dăsculatul de dimineată și întârziatul de la serviciu, pentru că o lege a firii spune că mașina cu care trebuie să ajungi la serviciu întirzie întotdeauna.

Soarele se suise pe acoperișul tribunalului, lângă statuia dreptății și trăgea de umbrele felinarelor de pe strada pustie, pe care doar un măturător venea încet, adunând hirtile rămase de la vinzătorii de gogoși pe care îl ura de treizeci de ani.

Era o pace în care cineva spusese anacronic:

— Se duce dracului prima și pe anul ăsta... Și toată lumea i-a dat dreptate doamnei grase cu ceas strălucitor. Mai ales bărbații cu mape.

— Tovarăși, ar trebui să facem o hirtie și s-o semnăm cu toții, a zis altcineva, deși era soare și pace.

— Eu nu semnez nimic, cum să semnez? a scos doamna grasă un covrig.

— Cu grijă! a mormăit plin de dispreț un tânăr can netuns, întors spre o fată cu ochelari și cu singurul zîmbet din împrejurimi, probabil din cauza dioptriilor.

— Dumneata tinere, ai putea să fii mai respectuosă că, la vîrsta ta, eu nici n-aveam ce minca, s-a înroșit femeia.

— V-ați schimbat mult de atunci. Și tânărul s-a întors definitiv spre dioptrii. Ar fi izbucnit precis un scandal între generații, conform unei alte legi a firii, dacă la scrișulul căruciorului măturătorului, nu s-ar fi adăugat un zgomot de motor, așa că toți și-au amintit de primă. Dar, spre dezamăgirea tuturor, de după castanii bulevardului a apărut o camionetă albastră. A trecut tare pe lângă măturător, spulberându-i hirtiele, a zdrăngănit într-o groapă

necesară oricărei stații de mașină, s-a auzit un sunet surd și din camionetă a căzut un porc. S-a rostogolit de câteva ori pe asfalt și a rămas nemișcat. După ce camioneta a dispărut în cellații castani, porcul s-a ridicat greoi, s-a scuturat ca un cîine ud, a dat din cap ca și cum ar fi zis: «vai, prin ce-am trecut», a fixat o clipă adunarea din stație cu o privire lăcrimăsoasă și a pornit legănând spre treptele tribunalului. S-a scărpinat de ultima treaptă, s-a așezat pe picioarele dîndărăt și a început să grohăie moale cu orhii la statuia plină de soare și porumbel.

După câteva clipe de stupefacție, oamenii au pornit spre el, aproape nevenindu-le să creadă.

— Nemaipomenit, n-a pătît nimic, nenorocitul!

— Să fi căzut un om așa, îl adunai cu țarașul!

— E băiat sau fată? a întrebat naiv ochelarișta.

— Asta numai doamna poate să știe, că e din altă generație, i-a șoptit tînărul. Apropo, mă numesc Petre Cristofor.

— Cristina, îmi pare bine.

— Ghiță, Ghiță, stai liniștit, s-a băgat un priceput.

— Așa-l cheamă?

— Da, chiar, cum l-o fi chemînd? a întrebat un bărbat în vîrstă, elegant ca un tenor de operă la pensie.

— Ghiță. Pe toți porcii îi cheamă Ghiță, i-a lămurit doamna grasă.

— Doamnă, ca să zic așa, și pe mine mă cheamă Ghiță și sint tenor.

— Vai, domnule, vă rog să... n-am vrut să spun asta...

— Nu face nimic doamnă, nu face nimic. Eu chem miliția.

— Vai, domnule, dar v-am spus că nu...

— Nu pentru dumneavoastră doamnă, pentru el, a arătat domnul Ghiță spre Ghiță, care privea timp la statuia dreptății, după care se ridicase soarele.

— Da, da, să se descurce miliția cu el, nu e admisibil să se petreacă așa ceva; să te trezești ziua în amiază mare, pe stradă, cu porcul lângă tine și ridicau glasuri revoltate.

— Poate deveni pericol public, zău așa...

— Uite săracu', ce nostim se uită, s-a înduioșat doamna.

— Nu-i adevărat, tovarășe, dumneata nu știi că au existat cazuri în care au mîncat copii?

— Și cînd n-au cazuri, ce mînîncă? a fost spiritual tînărul la urechea fetei.

Între timp, pe marginea cercului de oameni, apăruseră curioșii, ridicați pe virfuri, dornici să afle natura accidentului și mai ales cine a fost vinovatul. O băbuță care țira o sti-

clă de lapte a tras de mincă pe cineva.

— Au fost și morți, măică?

— Nul.

— Atunci nu stau, a dat din mînă dezamăgită și și-a tîrît bătrînețea mai departe.

Nimeni n-a observat autobuzul care a oprit în stație și a plecat gol, spre marea bucurie a taxatoarei.

S-au auzit frîne puternice și un tremăt a trecut prin mulțime: a venit miliția, au venit. Doi milițieni tineri, cu fețe serioase, au spus pardon și circulați, și doar cînd au ajuns în centrul cercului s-au privit mirați.

— Ce-i asta?

— Un porc, și deodată lumea s-a pornit pe ris, de parcă ar fi fost gluma lor. Au ris mult, au ris și milițienii, era soare și pace.

Și abia cînd porumbelii s-au întors în talgerul dreptății, de față cu soarele, tenorul a ridicat mîna cu mapa.

— Cetățeni, nu e admisibil să ridem, cînd nu ne dăm seama de un lucru grav, pentru că dacă nu vom lua măsuri la timp, n-o să mai putem să ieșim liniștiți în stradă, cu soția sau nu mai contează, aceste lucruri trebuie stîrpite în fașă, că nimeni n-are dreptul să stea cu minile în sîn cînd cel de lângă el e în pericol, n-avem dreptul să fim lași, n-avem dreptul să ne lăsăm în voia soartei, avem copii, avem frați, mame, sintem datori față de ei, față de cei care nu-și dau încă seama de ceea ce ni se poate întîmpla...

— Așa e, sintem atîția bărbați aici, nu trebuie să fim lași...

— Da, da, să ne organizăm, fiecare să treacă...

— Stai dom'le că eu nu pot, am treabă la dentist, a zis tînărul netuns, și a plecat cu Cristina de braț, printre castani, soare și pace.

— Aștia din ziua de azi, îi vedeți, tovarăși, cum sint de lași și interesați, nici nu mă mir că în momentele de cumpănă se alege grîul de neghină. De aceea zic să ne facem datoria. Și tînărul a lăsat mapa jos. După aceea, toți bărbații au lăsat umbrelele și balonzaiidele la doamne, au înconjurat atenți porcul și l-au tot plesnit cu mapele în timp ce gîze mici se nășteau printre castani. Era soare și pace.

Tîrziu s-au întors transpirați, dar mulțumiti: îi duseseră departe, afară din oraș, în cîmp. Fiecare povestea palpitant despre greul care le-a fost, cum porcul încercase să-i muște, să-i împungă, dar se descurcaseră. Discuția s-a mutat apoi în autobuz și doar măturătorul a rămas să strîngă hirtiele spulberate din mape.

Apoi a adormit pe treptele tribunalului cu gîndul la vinzătorul de gogoși pe care îl tot ierta de treizeci de ani. Tîrziu, o răsuflare caldă îl trezi din gînd. Lîngă el, pe trepte, porcul se uita la statuia dreptății. Era pace și soare.

Mircea DIACONU

cascadorii

Boian



Mergeam cu șapca în mână printre arborii ale căror coroane începuseră să se formeze; creșteau frunzele verzi printre cele

câteva uscate, rămase de anul trecut. La capătul aleii, printre copacii bătrâni, mănăstirea Plumbuita apărea ca o cetate cu ziduri negre, crăpate și porți masive din stejar sculptat lângă care, așezat pe o piatră, un călugăr cărunt, cu fața întoarsă la soare, își spunea rugăciunea de dimineață.

Am trecut pe lângă el dându-i binețe, mi-a răspuns fără să se întoarcă; stătea acolo cu capul puțin plecat pe spate, parcă adulmecând miresma invizibilă de primăvară răspândită în atmosferă care ne înconjură, în aer, în lumină, în însăși acest anotimp care venise cu aproape o lună mai devreme. Se strânsese parcă, acolo, în jurul mănăstirii, pe lângă întreaga echipă de filmare și toată căldura acelei primăveri timpurii. Pe pajiștea din față erau adunați oamenii din echipă care priveau cel zece cliți lupi executând cu o promptitudine uluitoare toate comenzile date de însoțitorii lor.

După fiecare execuție, așteptau cu răbdare, atenți, următoarea comandă. Unul dintre însoțitori are pe antebrațul drept un manșon de pîslă groasă, în care, la comanda lui, cîinele își înfige, mîrlînd, colții. Cînd mușcătura devenea prea violentă, atunci era temperat de o altă comandă care îl făcea să fie la fel de blînd ca mai înainte. Privesc cum, aproape în aceeași clipă cu comanda dată, colții cîinelui se înfig adînc în pîslă groasă. Se face o pauză și abia atunci văd ce a rămas pe antebrațul însoțitorului de la colții cîinelui care străpunseseră manșonul aproape de fiecare dată.

La cîțiva metri mai încolo, lângă autobuzul cu costume, se pregătesc și se îmbracă colegii mei.

— Grușă, ce filmăm azi?

— Ceva cu cîinii; cred că trebuie să alergi tu înaintea lor în locul lui Vaeni, după care, răsturnăm împreună o mașină.

Deci nimic greu, nimic complicat, o filmare ușoară; speram ca în timpul prînzului să fiu deja acasă. Era prima zi de filmare după o iarnă scurtă, dar friguroasă, la acest film care se numea **Zidul**, în regia lui Constantin Vaeni. Mă bucuram foarte tare că avem, în sfîrșit, posibilitatea să mă dezmoțesc puțin după o iarnă de inactivitate.

Din spatele aparatului de filmat, regizorul dă ultimele indicații. Cîțiva oameni care treceau pe acolo, s-au oprit și ei să vadă ce se filmează. Se deschid porțile din spatele mănăstirii, stau la 30 de metri de cîinii care aleargă spre mine ținîți cu niște frînghii groase. Fug și îi aud cum latră în urma mea.

— Stop!

— Stop!

Se oprește filmarea, ceva nu a ieșit bine.

Regizorul se îndreaptă spre gardienii, explicîndu-le ce au greșit. Stau și ascult indicațiile.

— Iar tu, Albule, în clipa cînd s-au deschis porțile, ei trebuie să te vadă fugind.

— Bine, o să fug mai devreme.

Mă uit la cîinii care latră apropiindu-mă de unul din însoțitori.

— Ce se întîmplă dacă scapă?

— Pe ce pune gura rupe.

Întreb pe regizor dacă pot să plec cu 20 de metri mai încolo.

— Poți!

Cîinii sînt băgați înăuntru, se închid porțile și ne pregătim de lucru. Sîntem gata! Mă gîndesc pentru o clipă ce s-ar întîmpla dacă totuși ar scăpa vreunul.

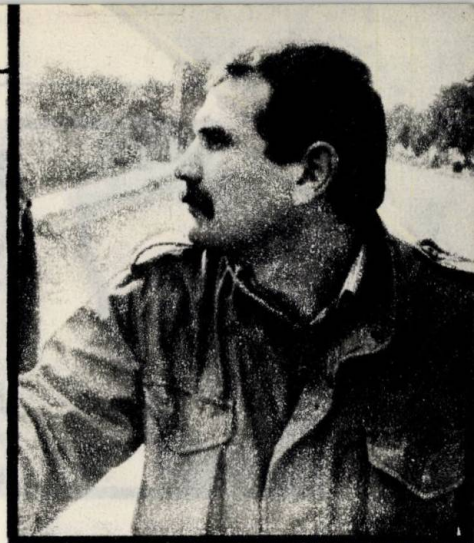
— Motor!

— Albul!

— Poarta!

Acum fug un pic mai tare în spatele meu cîinii care aleargă, privesc din cînd în cînd la ei, nu îmi este frică pentru că oricum alerg mai repede decît însoțitorii lor, dar dacă scapă un cîine, asta mă poate prinde în cîțiva metri, mă uit din nou în spate, un însoțitor se împiedică și cade cîinele, un lup alsacian mare și negru îl trîște pur și simplu după el, îl scapă din mînă și, din acea clipă, distanța dintre noi se micșorează uluitor de repede. Caut cu privirea un loc unde să scap; o posibilitate ar fi rîul care curge la 150 metri de noi, dar nu am timp să ajung.

Văd una din mașinile de epocă cu care filmăm și mă îndrept alergînd spre ea. Șoferul de pe partea cealaltă a mașinii, nici nu m-a văzut, cîinele este foarte aproape. Mașina de ce o fi așa de departe—



doi pași, un pas, sar în ea și încep să strig la șofer:

— Închide portiera omule!

— Poftim?

Șoferul, care dormea, execută mecanic ceea ce îi spusese. În următoarea secundă sare cu etichete pe geam și cîinele. Privesc în jurul meu, toate geamurile sînt ridicate. Răsufli ușurat. Mă las moale pe bancheta din spate. Sînt atît de obosit de parcă aș fi alergat o sută de kilometri nu o sută de metri.

În timp ce mă liniștesc, încet, încet, văd prin parbriz venind spre noi însoțitorul cîinelui care este tot zgîriat, iar din cauza frînghiei pe care a tras-o cîinele prin mînă, are palmele arse.

După ce am terminat toate pregătirile la mașina pe care urma să o răsturnăm, plec să anunț regia că sîntem gata. La cîțiva metri de mine, legat de un copac, stă «prietenu» meu. Mă apropiu de însoțitor, uitîndu-mă la cîine:

— Cum îl cheamă?

— Bolan.

— Mă poate recunoaște și așa, îmbrăcat?

— Nu numai atît, dar vă poate ține minte un an și jumătate.

Merg spre locul filmării gîndindu-mă la cîine. Auzind cum mîrlîie, aș fi vrut să mă întorc la el, aș fi vrut să uit că sînt cascador și că sînt la filmare, aș fi vrut să uităm amîndoi ce sîntem, așa ca la 14 ani cînd mă jucam cu toți cîinii din cartier, spre disperarea mamei, care se temea să nu vin acasă mușcat de vreunul.

Aș fi vrut să fim prieteni, să ne jucăm împreună, să alergăm, tăvălindu-ne prin iarba aceea proaspătă cu miros de mugur și primăvară.

Ioan ALBU



Actorii

Se-aude-un gong ...și-apar actoriil
Ei prin tăceri și prin cuvint
Încearcă ceturi să destrame,
Luminil, drumul deschizînd.

Actorii merg de-a lungul vremii,
Prin ieri, și azi, și viitor,
Ca nici un vis să nu se stingă!
Acesta-i rostul, truda lor!

Schimbînd costumele, povestea,
Schimbînd, și chip, și grai, și mers,
Ei fac să ncapă pe o scenă
Nemărginitul univers

Cu tot ce sînt clipă de clipă,
Învie dor și plîns străin,
Ca zbulcîm lor să alunge
Din lume, lacrimi și suspin.

Actorii, numai din iubire
Tot altor patimi viață dau,
Ca liniștea să vă rămînă
Partea neliniștii o iau!

Se-aude-un gong!
Deschid actorii poarta spre lumi de-nchipuiri
Însufletînd fără nctare
Alte și alte plămîmuri.

Și totul ar părea o joacă,
Dar gînduri, flacăra-și aprind
Gînduri prin care adevărul
Actorii din noapte-l desprind!

Fiindcă acesta le e rolul
Spun ce-i de spus! Dispar apoi!
Ei pun doar faptele-n balanță
Judecătoria sînteți voi.

Și chiar de-i veți ulta-ntr-o clipă
După ce piesa s-a-ncheiat
În zîmbetul de mulțumire
În înțelesul nou aflat,

În întrebări și în răspunsuri,
În ochiul mai mult limpezit,
Actorii vă rămîn alături
Chiar dacă piesa s-a sfîrșit.

Flavia BUREF

Epitaf

Un punct, crezut că-s definit.
Cu lifose de univers.
Din eul absolut m-am rătăcit
Într-un vîrtej greu de-nțeles.
Rotit de vînt.
Din cite sînt
Și cite-am vrut să fac
Nenumărate zări de veac
Mi-ar trebui
Și tot n-aș dovedi
Din tot ce e, pe toate să le-mpac.
Abla am poposit
Lăsînd o urmă de nimic
În praful învechit
C-am și plecat
De unde am venit.
Zadarnic mă revolt și gem
C-aș mai fi stat.
Numai o clipă mi-a fost dat
Putere de suprem
În infinit.

Nopti de sinziene

La ceasul cel dintîi,
În loc de căpătîi
Și vieții mele-ndemn
Ursitele, dintr-un blestem
Mi-au făcut cîntec.
Învăluind în foc
Au aruncat afar'
Un ghem de jar.
Iubiri și patimi... cît mi le-am purtat
Cătiind un fir de apă vie
Să mi le sting.
Și ieri, și azi, și mîine,
Mereu mă frîng.
Izvoarele ce va să fie
Și mai amăgitoare sînt.
Un strop și-atît.
Mai rău aprins
Zvîrlit în veșnicie
Spre întunericul de-apoi.
Se spune din străbuni — din alt vealeat —
Că-n nopți de sinziene pe la noi
În cite-un cimitir demult uitat
Cite-un mormînt se-aprind uneori.
Și arde-așa din seară pînă-n zori.
Nimeni nu știe ce-i adevărat:
— Atunci cînd se pornesc de urî cîinii
Îngenunchați mătînii fac bătrînii
Cel răi aleargă-n lung și-n lat
Ca de prăpăd.
Copiii se ascund sub pat
Femelle ce n-au iubit încep a geme
Că-n tîntirim se plimbă un strigoi...

Tu nu te teme.
La pala focului înalt
Să vii...
Și să te-nchini.
În raza proprie-mi lumini
De-o să te văd...
Iarăși vom fi.

Ernest MAFTEI



Sintem..

Nu cerem nimănui nimic:
sintem toți arbori
urcați către slăvi
sintem toți, cu legămînt
înălțați, acolo sus.
Sintem pămînt,
sintem grîne,
sintem pîne,
sintem ce-or vrea cei de sus,
adică tot noi.
Sintem
cîntec de bătrîni,
lacrimi de străbuni,
Sintem!

Floarea pămîntului

M-am născut lîngă tine
Floarea pămîntului
Și ai născut în mine
aripa gîndului
Unde mă răsucesc
unde mă duc
tot pe tine te găsesc
și rămîn tot singur cuc
cu zăpada stînd pe mine
cu primăvara ce nu vine.
Nu mai vine...

Tipografului

Oare mintea noastră
naște la fel ca o rotativă
ce gîndurile le așterne
și le poartă pe bandă rulantă

unde, în infinit?
Îmi amintesc că durerile
sînt dureroase
și lacrimile plîng singure
și nu știi de unde pornesc
și ce păcate plătesc.
Aici, plînge cu mine un motor
ce fabrică voință, durere și dor;
aici, rîde pămîntul întreg
pe care-l hrănim, dar eu nu-l
înțeleg;

aici, se macină viața
și floarea se macină
se-nghite o toamnă
și o primăvară se naște.



aici, unde geme un motor
ce-nghite gînduri și naște gînduri
e poezie, e proză, e avînt
e goană de trecut
sau viitor cuvînt?
Aici, cîntă mintea noastră
rotativă vie
ce-mi naște prezentul
și trecutul mi-l învie.

Emanoil PETRUT

Calul tătarului

Lui Ilarion Ciobanu

Se zice că cine l-ar fi văzut galopînd prin bălți și improscînd apa ațoasă a mlaștinilor, ar fi orbit. Dus la doctori, dus peste tot, orb ră-mînea și cerea într-una țigări și de băut, ca și cum imaginea nu-l părăsise încă și-l mai chinula, nedîndu-i voie să povestească ce văzu-se.

Simion, de pildă...

Viață de om așezat. Cumpănise totdeauna totul cu măsuri suportabile. Făcuse copii și muncise ca să adune ce este de adunat pe lumea asta: casa, zestrea fetii și cîte ceva pe lîngă ogradă, ca să nu pară locul nelocuit.

Dar iată că, într-o noapte, nu se știe ce miros ciudat îi tulbură firea stăpînită. Poate așternutul în care dormea cu nevastă-sa Mira și pe care viața nu-l mai înnoiește cu bucurii mari de vreo treizeci de ani... Poate respirația veșnicei lui neveste, despre care se spunea că Simion ar fi luat-o din dragoste, dar ea nu,... Poate floarea strîmbă care intrase în casă pe fereastra deschisă de ploaia strașnică de trei zile din toamna aceea... Cine poate ști?

Doar că Simion s-a sculat de lîngă nevastă și a fumat pe marginea patului adus de el de la Brăila pe vremea cînd era cătăna. Apoi și-a pus haina de postav, grea de ploaia de trei zile care fusese și a plecat pentru totdeauna în baltă. Să doarmă. Acolo unde nu-l știa nimeni pe nume, nici pe el, nici necazurile lui, care leșiseră abia acum la iveală, după atîta viață irosită cumsecade.

Unii spun că Simion nici nu era om ca toți oamenii. Că în urmă cu ani de zile mai plecase odată pînă înspre ostrov, dar după trei săptămîni se întorsese ca să-l bată nevastă-sa cu malul, el fiind beat și vorbind într-una despre nu știu ce zîna care îi pierduse portofelul prin smîrcuri. Nevastă-sa cunoștea probabil zîna, drept pentru care Simion s-a trezit a doua zi cu moare de varză pe ochi și cu vinătăi și sase zile n-a ieșit din casă, ci numai a fumat și a tăcut, într-un fund de odaie, cu capul în mîini.

În noaptea aceea însă, Simion era prea bătrîn ca să mai aștepte cu capul în mîini, în fundul odăii. Nu mai avea de cerut iertare nimănui pentru nimic.

A ieșit din casă cu pas legănat, de om care știe unde se duce. A străbătut grădina pustie, a tușit lîngă un pâr care nu mai înflorește de patru ani. A aprins țigara și a mers, fumegînd din gulerul ridicat, pînă

a simțit
sub picioare
moliciumea
smîrcurilor. Aici a
zîmbit. Nu mai zîmbise
de vineri, luat cu tot felul de
treburi.

Si a mers așa ca să meargă, ști-
indu-se ajuns acolo unde trebuia.
Lumea umbrită, cu umbre lungi,
frunzare umede și scăpărînd de ră-
coare, clipocitul pașilor lui prin
locuri din care fugiseră de frica ier-
nii împărății de pești mărunți. Cîz-
mele cumpărate la Galați erau în-
vățate cu drumurile de noapte prin
mlaștini. Dădu un cot de stufăriș
și văzu rămășițele riului. Fusese
un riu acolo, mlaștina îl sugrumase,
fi fusese glasul, îl împlînzise cu pîm-
înturi plutitoare, sărace și neho-
rărite. De acolo se azeau în mai
rîsete și icnete ale nimănui.

Își înfundă minile în haine și
trece apa mică, cu o bucurie încea-
tă, de om bătrîn, care a învățat că
nu e nimic de pierdut pe lumea asta,
în afară de timpul de a te bucura de
ce ai. Sculptă chiștocul de națională
și acesta căzu în baltă, chiudînd
scurt, între ierburi mici și ude...

În noaptea aceea s-a întîlnit Si-
mion cel-bătut-de-nevăstă-din-prici-
na-unei-zîne cu Calul Tătarului.

La cîrciumă, unul mic cu capul
mare vorbea că Simion, văzînd ară-
tarea, ar fi strigat: Mă, tu ești Calul
Tătarului?

Și că pocitania ar fi nechezat
și ar fi dat din cap, în semn că Si-
mion iar se ruga și calul iarăși nu,
și că Simion nu se lăsa și atunci
calul ar fi zis: «bine, dar numai puțin,
căm am treabă de mers undeva»
și abia așa a putut Simion să se
sue în spinarea lui și să-l ducă spre
sat.

Alții zic că Simion s-ar fi rugat
de cal și calul zicea nu, din cap, și
Simion iar se ruga și calul iarăși nu,
și că Simion nu se lăsa și atunci
calul ar fi zis: «bine, dar numai puțin,
căm am treabă de mers undeva»
și abia așa a putut Simion să se
sue în spinarea lui și să-l ducă spre
sat.

Cel mai mulți zic că Simion s-ar fi
urcat într-un copăcel legănat de
vînt, ceea ce nu ar fi de mirare, căci
Simion era cum era, și că ar fi
pîndit de acolo ca să-l sară în spi-
nare și să bată cu el părțile acelea
de mlaștină în care nu se încumeta

nimeni să intre neînsoțit.

Si asta se poate. Numai că n-am
putut să le povestim asta celor doi
de la miliție care veniseră să întrebe
în chestia dispariției lui Simion,
nici procurorul lui care ne întrebă
de pește proaspăt cînd veneam în
I.M.S. și ne îndreptam spre sat, pe
drumul nefericit dintre bălți. Nici
celor care li însoțeau.

Au clătînat din cap, au stat pînă
noaptea tîrziu în clădirea fumegoasă
a primăriei, au băut coniac și au
întrebat Simion, asta, avea vreo
funcție? Pe urmă au plecat. Procu-
rorul a plecat cu peștele adus de
nevasta lui Simion într-o pungă de
plastic scrisă pe ea în englezește
pentru turiști. Cel doi de la miliție
erau încruntați, dar au dat mîna cu
toți care ne aflam acolo ca să-i
petrecem pînă la I.M.S.

Cînd a început pomenirea și Si-
mion zăcea de mult sub pămînt și
lîntia și fibre de iarbă și apă, cineva
a zis: — Eu l-am văzut! Trecea călare
și făcea semne cu mîna să opri
calul, că el nu-l mai poate opri!
Și l-am strigat, Simioane, sări, dar el
îmi făcea semne că nu-l poate opri
și s-a dus, a pierit ca vîntul înspre
gurile Dunării, aplecat pe gîtul calu-
lui și strîgînd ceva care nu se putea
auzi, că bătea vîntul dinspre partea
aialtă...

— Și de ce n-ai spus la miliție?
a șarît cineva.

Ala s-a culcat pe masă și a plîns.
Nevastă-sa a turnat în pahar și i
l-a pus în față aproape de coatele
strînse sub ochi. Pe urmă a plecat
să stea de vorbă cu învățătorul care
era de curînd repartizat și se sim-
țea în toate seriile singur. Pe la trei
dimineața mi s-a făcut foame și
m-am strecurat în bucătărie. Am
mîncat resturi, cu o furculiță cu
care mîncase cineva în amintirea
lui Simion și cînd s-a beau apă din
cană, mi s-a părut că văd o nălucă
treclînd foarte repede prin fața fe-
restrel deschise.

Am scăpat cana și am stat pe
cloburile ei pînă am văzut iar ară-
tarea. Calul Tătarului, cu coama
groasă, crescută pentru vremurile
de frig care vor veni, galopa singur
prin baltă, împrîșcînd cu ierburi
ude și fumegînd din piele aburi fier-
binți, ca și cum abia atunci ar fi
scăpat dintr-un ținut în care ploua
de o sută de ani. A trecut, deși o
clipă mi s-a părut că s-a uitat și la
mine, cum stăteam acolo, singur
și gata să cred orice.

— De ce i se spune Calul Tătaru-
lui?

Bunicul meu scutură pipa, îmi mul-
țumește pentru foile de tutun furate
din buzunarul lui taică-meu și se
uită spre baltă. — Pe aici a trecut
într-o dimineață de septembrie un
tătar frumos, călare pe un cal fără
asemănare. Calul se uita la noi ca
un om. Tătarul cerea de mîncare,
muștește. Cine nu-l dădea, murea în
șase luni de zile. Calul se uita la
noi, se uita... Ani de zile au tot
venit. Lui îi încăruntise mustața, se
legăna tot mai larg în șa cînd apă-
rea, odată cu zorile, nu mai făcea

semne cu minile, dar noi toți știam
despre ce era vorba. Numai privirea
calului era mereu vie...

Unli îl dădeau din ce aveau. Alții,
mai puțin sperioși, deci mai avuți,
nu se sinchiseau. Tătarul înclina
din cap și pleca. Privirea calului,
însă, strălucea ca un jar, multă
vreme după ce cei doi se pierdeau
în stuf și se lăsa noaptea de mătă-
sea broaște peste mlaștini.

Într-o zi, calul cel ciudat apăru
ducînd în spatele lui o mogilească
răsturnată. Tătarul murise. Lipsa de
grijă a ținuturilor străine în care ră-
tăcea, îl învinsese. Era rămas din
vreun război și trebuise să-i ter-
mine foamea și frigul și singurătatea
prin părțile noastre.

Calul l-a trîntit în mijlocul satului
și pesemne că-l ducea așa de multă
vreme, căci tătarul, în clipa în care
a atins pămîntul, s-a făcut scrum
și vîntul l-a risipit cu o țieală vino-
vată în citeva clipe.

Calul a nechezat apoi amenințător
și a fugit în galop turbat spre partea
bălții unde nimeni nu cutează să in-
tre neînsoțit.

A fost văzut mereu de atunci, și
cine-l vedea își pierdea înți cheful
de viață și în cele din urmă lumina
ochilor. Cineva din sat a vrut să
stea într-o după-masă în curtea
casei, să se uite cum vin fluturii pe
baltă. N-a putut. Un fel de cenușă
nevăzută îl făcu să tușească atît
de tare că trebui să se ascundă în
casă. Prin ograda lui tocmai tre-
cea, dusă de vînt, cenușa tătarului,
care mai bîntuia locurile. A doua
zi, un cal îi rupse gardul, umblînd
sălbatec după cenușa aceea, mi-
rosînd și treclînd apoi, cu grozăvie
mai departe.

Ce va fi căutat Simion în părțile
acelea din baltă? Ce nevoie avea
el de Calul Tătarului? De ce să-l
încelece, cînd avea copii acasă, ne-
vastă și tot ce mai are omul ca să
nu pătască nimic rău pe lumea
asta? Ce frăție să se fi născut între
Simion cel bătut de nevastă din
pricina zinei și tătarul din alte vre-
muri. Moartea, adică dispariția lui
Simion, cel furat de Calul Tătarului,
pe care îndrăznise să-l încelece
într-o clipă de părere de rău de
toate, a fost uitată cu greu. Cîțiva
mai tineri au plecat prin bălți în
căutarea calului. Au sfîrșit prin a
deveni tehnicieni piscicoli de partea
cealaltă a bălții, spre Galați.

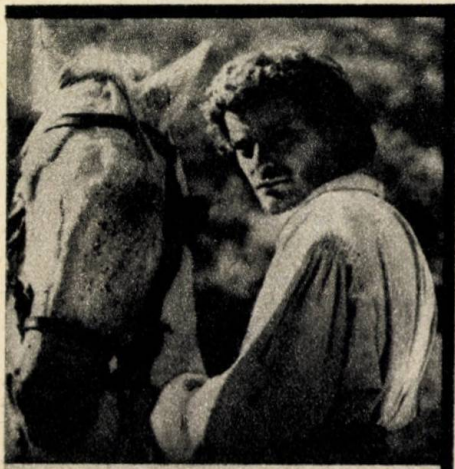
Bătrînii au dat din mînă și au fu-
mat toată toamna.

Au fost și opt femei care au vrut
să se mărite cu Simion, dar nu se
mai putea el fiînd dat mort. Unele
măritate și cu copii.

Simion a mai venit o singură dată,
la începutul primăverii, s-a uitat la
sat și la baltă fumegînd de mîrosuri
și a tras cu putere de dîrlogul calu-
lui, spre a nu se mai întoarce nici-
odată.

În primăvara aceea am dat unele
semne de vedere mai slabă, dar
nimic altceva.

Adrian PINTEA



Film experimental?! Da, film experimental!

idei
contemporane

Pledoarie pentru dreptul la înnoire
a limbajului cinematografic
(Valeria Seciu în *Vinătoarea de vulpi*
de Mircea Daneliuc)



De fiecare dată
când se mișcă ceva
diferit în filmele noastre,
când unul sau
mai mulți cinești

stirnesc un interes
ieșit din comun, devin brusc foarte
active îndoielile, rezervele teoretice
și obiectiile de terminologie,
adresate în egală măsură filmelor
comentate și celor care le-au atribuit
calități deosebite. Este un fel
de critică a criticii spontană —
câteodată scrisă, dar mai ales nescrisă,
oricum profesionistă, pentru că ea vine
din partea unor colegi mai mult sau
mai puțin apropiați ai celor care au
semnat filmele în discuție sau din
partea unor colaboratori mai îndepărtați,
dar foarte interesați de cinematografie,
în toate sensurile, fără a-l uita pe cel
concret.

...de la domnia
academismului la al
doilea film al lui
Mircea Daneliuc
(din 1980)

Așa se întâmplă și acum, după
ce, în 1980, am asistat la un moment
de afirmare, în prim planul
creației noastre cinematografice,
a unor filme de autor, eseistice și
(unele) experimentale, pe care le

Pseudorecenzia unei cărți sau pledoarie pentru un nou statut al ficțiunii în filmul românesc

cităm cronologic: *Întoarcerea lui
Vodă Lăpușeanu* de Malvina
Urșianu, *Proba de microfon* de
Mircea Daneliuc, *Mireasa din tren*
de Lucian Bratu, *Stop cadru la
masă* de Ada Pistiner, *Lumina
palidă a durerii* de Iulian Mișu,
O lacrimă de față de Iosif De-
mian, *Vinătoarea de vulpi* de
Mircea Daneliuc. Toate apărute în-
tr-un an în care și alte producții,
fără a fi filme de autor, eseistice
sau experimentale, lăsau dease-
menea în urmă și oarecum în
umbră, prin calitățile lor aparte,
vîrfurile anilor precedenți. Înde-
sebi în registrele tematicii de ac-
tualitate, pe care alții o ignoră cu
consecvență: *Casa dintre cîm-
puri* de Alexandru Tatos, *Mijlocas
la grămadă* de Dinu Tănase și
altele. Îndeosebi cuvîntul «expe-
rimental» și evidențierea unor ino-
vații tehnice sau formale, dar și de

viziune și stil, din *Proba de micro-
fon* și *Vinătoarea de vulpi* din
Stop cadru la masă sau *O lacri-
mă de față*, au intrigat pe unii,
care n-au întîrziat să se producă
prin replici sceptice prompte și
părintesc-moralizatoare, de tipul:
— Ce este experimental în aceste
filme? Încearcă ele ceva ce nu s-a
mai făcut nicăieri, niciodată? —
Adică redescoperim ceea ce se
știe de cînd lumea, priza directă?
— Asta ne interesează pe noi, acum
în primul rînd? Ș.a.m.d.

Este adevărat că înălțarea neașteptată
deasupra mediei, în unul
și același an, a mai multor filme
realizate în maniere sensibil dife-
rite de cele cu care ne-am obiș-
nuit, a putut să constituie un șoc
greu de decantat. Cu atît mai mult
a putut surprinde apariția, în suită

destul de strînsă, în cîteva dintre filmele citate, a unor elemente ale cinematografului experimental, care au fost în genere rare în istoria filmului românesc, iar în ultimii 2—3 ani au lipsit cu totul. O masivă dominare a academismului se instalase nu numai în peliculele medii, dar și în producțiile de vîrf, unii cineasți și colaboratori ai cinematografului se fortificaseră demult în zona sigură a filmului de gen și de divertisment, iar filmele de debut nu ofereau nici ele, în ultimele stagioni, decît vagi promisiuni de înnoire.

Cinematograful propriu-zis și cinematograful na(rat)iv, adică naiv

Ca să nu mai vorbim de faptul că rezerva sceptică și drastic-părintească se poate explica și prin faptul că, în materie de terminologie, totul e foarte discutabil, dacă nu chiar suspect, într-o artă în care curentele, stilurile și procedeele sînt de o abundență extremă și repede schimbătoare. În acest sens, pentru reciclarea preopinărilor teoretici, ar fi foarte utilă, de pildă, ca simplă pildă ocazională, o carte, o cîrtică, o apariție editorială din 1979, sub titlul «Eloge du cinéma experimental» în care autoarea, Dominique Noguez, întocmește o listă completă a titlaturilor sub care s-au manifestat de-a lungul

timpului mișcările de înnoire a cinematografului, o listă atît de lungă, încît n-o putem reproduce aici integral, ca să nu-i plictisim prea mult pe cei care se plictisesc prea repede. Vom spune totuși că, de la «filmul-artă» sau «de artă», «pur» sau «integral», trecînd prin «esențial», «abstract», «poetic», «individual», devenind de cîteva ori «tînăr», «nou» și iarăși «nou», «adevărat», «non-comercial», «non-hollywoodian», pînă la a se transforma în «subteran», «paralel» și chiar «marginal» (în textele opozițivilor), «diferit», «celălalt» ș.a.m.d., cinematograful ca artă și verva denumirilor sale nu s-au potolit o clipă, după cum nu s-a domolit nici combaterea lor. Școlile, curentele și grupările artistice, fundamentale sau efemere, au fost totdeauna viu discutate și mereu discutabile în etichetele lor, stîndu-se foarte bine la cîte comentarii și ironii au trebuit, bunăoară, să facă față neo-realismul sau ciné-vérité-ul, chiar pentru simpla lor denumire. De aceea, în fața avalanșei titlaturilor, uneori deconcertante, autoarea cărții, a cărei recenzie (recunoaștem, falsă) o facem aici, simte la un moment dat nevoia unei concluzii, a unei sumarizări, zicînd: «Doi termeni au fost, totuși, mai constant folosiți decît alții, începînd din anii '20 și pînă azi: cinematograful (sau filmul) de avangardă și cinematograful (sau filmul) experimental.» Deși

tot ea se întoarce și opinează că, în definitiv, s-ar putea renunța la orice etichetă. Drept care, întrebîndu-se în titlul unui capitol «Ce este cinematograful experimental?» tale cu două linii transversale cuvîntul «experimental», afîșînd prin acest truc tipografic ideea că cinematograful experimental, în nesfîrșitele sale ipostaze și cu prețioasele sale titlaturi, este de fapt cinematograful propriu-zis. După cum la același tip de efect gratic apelează, în disperare de cauză, epuizînd posibilitățile dicționarelor, cînd scrie formula «cinematograful narativ» în felul următor: cinematograful na(rat)iv, adică naiv.

«Film înseamnă adevăr de 24 de ori pe secundă» (Godard)

Cert este că o asemenea secțiune specială prin istoria filmului atestă, cu lux de documentare și de argumente teoretice, legitimitatea și chiar primatul experimentului într-o artă relativ tînără, atît de legată de tehnicile audio-vizuale moderne, precum și faptul că ideea de experiment (în artă, în genere) nu se limitează la ambiția de a folosi primii în lume cutare sau cutare procedeu tehnic. Este dealtfel cu totul bizar că cineva, care are cea mai vagă informație despre devenirea unei arte pe care o profesază sau cu care colaborează, se poate împiedica de constatarea că priza directă de sunet, să zicem, a mai fost întrebuintată, chiar în cinematograful românesc, cu decenii în urmă, făcînd din asta o obiecție sau o rezervă la un film ca *Proba de microfon*. Important este că un asemenea procedeu, mai mult sau mai puțin cunoscut, devine într-un atare film funcțional, în sensul autenticității, al senzației acute de viață, care e punctul de plecare al ficțiunii cinematografice moderne, chiar dacă prin efectele sale prevăzute sau neprevăzute, sfidează uneori așa-numita «funcție fatică» a filmului (de la «phatis» — zgomot). «A neglija această funcție, scrie Dominique Noguez, înseamnă a nu te sinchisi de normele convenționale ale «bunei» comunicări. Înseamnă să accepți, de exemplu, ca Jean Luc Godard, în primele sale filme, de a prezenta o bandă de sunet mai puțin clară, dacă nu chiar cu totul neclară. Rațiunile acestei neclarități consimțite sînt variate: sărăcie tehnică, incitare a atenției, dorință de a restitui ceva

Un experiment uitat: *Meandre* de Mircea Săucan (cu Margareta Pogonat și Mihai Pălădescu)



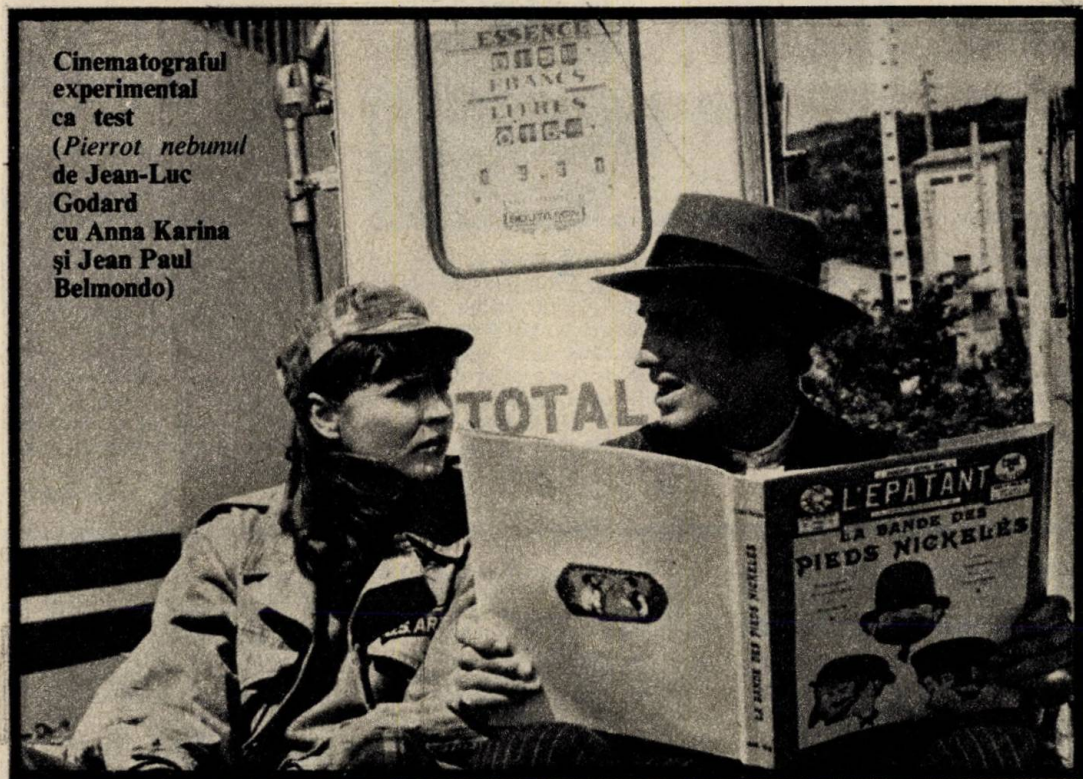
din zumzetul cotidian al orașelor sau, mai mult, al unei lumi în care liniștea este lucrul de care ne bucurăm cel mai puțin».

Dar ceea ce intrigă și mai mult într-un film (în sensul de mai sus) experimental este atunci când «funcția poetică» are prioritate și asupra «funcției referențiale», prin acesta fiind afectat nu doar audibilul, ci și vizibilul. Pentru că ceea ce este pentru cinematograful tradițional o virtute — concretețea perfect recunoscutibilă a imaginii,

a peliculei de 16 mm, în suitele de cadre paralele (film în film) intercalate în **O lacrimă de față** sau «clipirile» imaginii din **Proba de microfon**, amintind parcă o defecțiune de televizor. «A brua vizibilul, explică criticul francez citat, poate fi un joc estetic în spirit dadaist, dar poate fi de asemenea un mod de a spune că există și un alt «vizibil» de văzut. (...) Clipirile imaginii sînt un mod de a postula un ochi activ, o privire modificată și de a reaminti că nu există

nătoarea de vulpi sau **Stop cadru la masă**. Vulnerabile, pentru că asemenea filme nu pot ieși decît în pierdere, dacă sînt măsurate cu criteriile clasice ale narațiunii epice sau, în genere, cu cele ale operei încheiate, suficiente sînt însăși, «perfecte». Există însă, în aceste filme imperfecte și pe alocuri antipatice, o adeziune profundă la realitatea umană, socială, istorică, însuși refuzul lor față de convențiile tradiționale ale narațiunii fiind o respingere a snobismu-

Cinematograful experimental ca test
(*Pierrot nebulul de Jean-Luc Godard cu Anna Karina și Jean Paul Belmondo*)



devine pentru cineastul novator o infirmitate, o limită în a exprima ceea ce se află «dincolo» de fața văzută a lucrurilor. Astfel apare revolta împotriva «inconicității imaginii», împotriva imaginii-standard. «De aici acele filme retușate direct pe peliculă (zgiriate, striate, pătate).» Pentru tînărul cineast «unitatea vizuală nu mai e planul, ci fotografia vizibilă a 24-a parte din secundă.» Acest gen de prelucrare a peliculei apare și ca o cale specifică prin care noul cinema face posibil zborul de la materia brută la ficțiune, de la documentul de viață la artă, fără a recurge la denaturarea sau contra-facerea realului. Astfel sînt, ca să revenim la filmele noastre, uzura simulată

percepție veritabilă (să spunem, percepție estetică) fără disconfort și fără surprize».

Noul val și omeneasca plictiseală a micului burghez

Sigur însă că reproșurile cele mai grave care se pot aduce tipului de film discutat aici se referă la structura narațiunii, la semnificațiile sale, în raport mai ales cu tiparele stabilite, verificate, accesibile, ale realismului. Cele mai vulnerabile sînt, în acest sens, din producția noastră a anului trecut, Vi-

lui și a îngustimilor profesioniste care ne separă de perceperea autentică a realului. Este o nouă orientare a imaginației cinematografice, care nu mai vrea să fie invenție cursivă și declamatorie, ci își propune să devină sondaj în realitate. E ceea ce se înscrie în ordinea de idei pe care Dominique Noguez o numește «un nou realism instalat la putere pentru mulți ani de acum încolo», anunțat prin noul val francez, prin efemerul free cinema englez, dar «triumfînd definitiv prin tinerii cinești din Est», un realism care «trimite definitiv la muzeu cinematograful la la Carné-Prévert, cu cuvîntul autorului în dialoguri, cu situații ex-



*Viața nu iartă
sau un experiment
în comun pentru
foarte tinerii
— pe atunci —
regizori
Iulian Mihu
și Manole Marcus*

cepționale, cu elanuri populiste și cu maniheismul său exacerbat.» Acestora le iau locul, în filmele noului nou val, «micimea aparentă a intrigii (eventual absența sa), refuzul dialogului «de autor», alegerea unor actori puțin cunoscuți — nici efebi, nici staruri — un fel de firesc temperat (...), o mai mare mobilitate a camerei, cadrele neașteptate dar fără estetism, un fel

oarecum dezordonat și precipitat de a monta, mai multă libertate într-un cuvânt, toate arătând că forma și conținutul nu pot fi disociate și înnoirea celei dintîi este semnul, garanția și poate chiar cauza îmbogățirii celui de-al doilea.»

În cele din urmă, rezerva și indignarea unora față de ceea ce am numit filme de autor, eseistice și (chiar) experimentale pot să țină

de o simplă și prea omenească plictiseală, cărora cei în cauză n-au reușit să i se sustragă. La mijloc este, pare-se, un fel de fatalitate a filmului ca artă temporală, dar, mai sigur, o limită a privitorului, care ar putea fi depășită. Sugestia aparține autoarei citate, în câteva reflecții memorabile, cu care vom și încheia această falsă recenzie, fără alte comentarii: «Plictiseala este arsura pe care o provoacă în noi timpul care trece, îndată ce-l acordăm atenției. Iar cinematograful tocmai ne obligă la această atenție. Cinematograful este o oglindă a timpului și oglinzile sînt sinistre». «Stendhal spunea că acela care zice: mă plictisesc, nu-și dă seama că zice: eu sînt pentru mine însumi o proastă și plictisitoare companie». «Dacă toți oamenii ar putea să se așeze și să privească la Empire State Building opt ore fără întrerupere și să mediteze asupra lui, n-ar mai fi războaie, nici ură, nici teroare, ar fi fericirea pe pămînt». «Cinematograful experimental este un test de toleranță», chiar dacă el provoacă uneori «această ură împotriva a ceea ce e «diferit», această imposibilitate de a imagina și de a accepta pe celălalt, în care Barthes vede pe bună dreptate caracteristica micului burghez».

Valerian SAVA

actorii noștri

(Urmare din pag. 115)

primul festival la care participam. Atunci, lumea festivalului era frapată de distincția și nobletea vedetei române iar **Irina Petrescu** purta cu aleasă demnitate aura și manta vedetei, consultîndu-ne cum să se îmbrace, încercînd să se înscrie în jocurile neoficiale ale festivalului, încercînd să cînte și un cîntec popular românesc sau roșind toată înaintea de a ne spune că i s-au dus firele la ultima ei pereche de ciorapi. Și din delegație mai făceau parte, în afară de Liviu Ciulei, Ion Popescu-Gopo, care la același festival obținea marele premiu cu omulețul său din «Șapte arte», regretatul **Lazăr Vrabie**, distinsul om de cultură **Paul Cornea**, care pe atunci era directorul Studioului nostru, alți colegi... Ziarele cehoslovace o prezentau atunci pe **Irina Petrescu** ca pe o mare revelație a festivalului. Așadar, **Irina Petrescu** a pășit impunător în cea de-a șaptea artă. Au urmat apoi anii de studii din IATC, multe creații scenice, cîteva filme bune printre care *Poveste sentimentală* care a marcat-o atât prin

amintiri frumoase cît și una tristă.

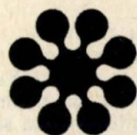
Primul film la care am colaborat cu **Irina Petrescu** a fost *Șeful sectorului suferințe* unde în compania unor titani ca **Radu Beligan** sau **Toma Caragiu**, **Irina Petrescu** ne fascina prin simplitatea sublimă a expresiei ei. Am început apoi realizarea filmului *Răutaciosul adolescent*.

Pe **Irina** am îndrăgit-o ca pe un copil al meu, era un membru al familiei noastre, și asemenea relații sînt generatoare de izbînză înălțătoare care n-au întîrziat să vină. În vara anului 1969, la festivalul internațional al filmului de la Moscova, în competiție cu mari vedete ale ecranului mondial, **Irina Petrescu** obținea cea mai înaltă distincție a festivalului, atribuită interpretării feminine. **Irina** cucerise nu numai festivalul ci și publicul moscovit. Filmul nostru rula în zeci de cinematografe sub titlul *O femeie pentru un anotimp*, vedeta noastră era asaltată de presa internațională, de televiziune, de spectatorii care o așteptau la intrarea hotelului Rosia pentru autografe, pe străzile Moscovei. A urmat apoi *Facerea lumii*, unde avînd drept parteneri pe **Liviu Ciulei**, **Clody Bertola**, **Virgil Ogășanu**, **Toma Caragiu** și **Marga Barbu**, și **Colea Răutu**, și

Sebastian Papalini, **Irina Petrescu** cred că atinge o culme greu de egalat. Păcat că acest film nu a fost supus unor confruntări internaționale competitive.

Pentru **Irina Petrescu** ar trebui să se scrie pe măsura ei. Poate acesta este și motivul pentru care nu mi-am îngăduit să-i pîngăresc prestigiul acordîndu-i roluri nesemnificative în filmele pe care aveam să le realizez mai tîrziu.

Aș vrea ca prin aceste roluri să mulțumesc nu numai **Irinei**, ci și tuturor celorlalți actori care și-au confundat destinul cu devenirea filmului românesc, nutrirînd speranța reînălțării pe platoul de filmare cu această mare actriță de film a țării noastre, cu personaje care să dea strălucirea deplină a acestei tarte care continuă să ardă și să lumineze creația cinematografică din țara noastră.



Facerea „cosmos”-ului



Cinema

Există, spun psihologii, reacții previzibile. Poate. În ceea ce îl privește pe cel ce semnează aceste rînduri, reacțiile, mai cu seamă în condițiile di-

ficile de lucru, pot și trebuie să fie strict controlate. Și totuși, în momente relativ agreabile de activitate, vizionînd cum se spune, în lipsa unui alt termen ceva mai puțin tehnicist, cite un prim episod al unui serial realizat de cite o somitate a micului ecran, am simțit nevoia, vă rog să mă credeți, stimați cititori, să mă las de meserie. Pentru totdeauna. Sau măcar pentru o vreme, nu de alta dar microbul micului ecran încă nu a cedat în fața vreunui antibiotic fizic sau mintal. Reacția imprevizibilă îi se datora unor oameni de mare prestigiu, un mare ziarist, mai mult om de televiziune decît de știință și un mare savant, mai mult popularizator de știință decît teleast: primul este James Burke, autorul **Conexiunilor**, al doilea, evident Carl Sagan, realizatorul serialului **Cosmos**, difuzat de curînd sub genericul **Călătorie în Univers**. O altă reacție de acest gen am mai simțit-o pe vremea cînd Bronowski vorbea despre **Ascensiunea omului**. Firesc, scuzabil, traumatizant.

**Admirat de public,
invidiat
de colegi,
enervîndu-i
pe pontifi,
autorul
«Ascensiunii omului»,
Carl Sagan,
trăiește
cu convingerea
că avem dreptul
la știință
pentru că ea este
un bun al
întregii omeniri.
De acord?**

Retete

Se ia, cum zice poetul, un om de bază, care își sparge capul să scrie un text excelent, plin de farmec, de sensuri, ușor de ilustrat vizual, adecvat unor muzici de prima mînă, se adaugă o echipă de să rămlî cu ochii pe titlurile care defilează pe ecran în minutul 59, se lucrează cîtiva ani... În faza finală, autorul, de data aceasta Carl Sagan, creator, autor și prezentator al serialului, instalat în postul de comandă al navei spațiale imaginare «Pă-pădia» (șocant, nul) își rezolvă frustrațiile unei copilării în care un bunic needucat avea dubii în privința rentabilității meseriei de astronom.

Sagan ne-a vorbit despre viața dincolo de hotarele minusculei noastre planete într-o carte numită «Conexiunea cosmică», despre strămoșii noștri, reptilele, în «Balaarii din rai», și-a cîștigat o binemerită celebritate ca popularizator de știință în emisiunile de televiziune din Statele Unite, a inventat primele mesaje adresate unor alte civilizații, cele de pe navele Pioneer și Voyager, a lansat ideea calendarului cosmic, o condensare a vieții Univer-

sului vizibil (vreo 15 miliarde de ani), într-un singur interval de 12 luni, a adus ordine în dezordine. Fiindcă asta înseamnă cosmos, un Univers ordonat, un antonim și o antiteză a haosului.

Se mai iau, dacă tot vorbim despre rețete, un realizator de televiziune de calibrul lui Adrian Malone (autorul **Ascensiunii omului**), un monteur precum Jim Latham, ajutat de personaje cît se poate de exotice, unul ar merita o mențiune specială, e vorba de Gordon Skene, consultant muzical, o serie de locuri de filmare, cam vreo patruzeci în douăsprezece țări, și se lansează 150 de oameni constituiți în echipe complexe de filmare, biziindu-se pe un buget de peste 8,5 milioane de dolari, buget care să asigure totul, de la animația de computer la reproducerea în machetă a bibliotecii din Alexandria, de la autenticitatea muzicii japoneze din secolul al XII-lea la modelul atmosferei lui Jupiter. Se pune la foc intens, la muncă susținută, la agitație cît cuprinde timp de mai bine de trei ani. Rezultatul se numește **Cosmos**.

Imagini

Nu e prea simplu să execuți o crecere la firul ierbii, presupunînd că ar exista iarbă pe planeta Marte, peste vulcanul Olympus Mons. Puțini muritorii de rînd își pot permite luxul de a trece printr-o singularitate gravitațională («gaură neagră» pentru amatorii de matematică ceva mai exotica și de fizică dincolo de înțelegerea pienilor disciplinați). Nici un om de treabă nu încearcă să despartă o plăcintă cu mere în componentele elementare ale materiei, atomii. Ei bine, acestea și cîteva în plus, cum ar fi o filmare a atomilor de uraniu, o simulare a structurii materiei vii la nivel de microscopie electronică, o incursiune în lumea agitată a conversației balenelor și o reconstituire a exploziei meteoritului din Tunguska (sau a loviturii suferite de Lună pe la începuturile Evului Mediu) se petrec în cîte unul din cele trespzece episoade ale serialului **Cosmos**. Magia calculatorului electronic, desenul animat adus pe film de doctori în cibernetica, pelsajele halucinante imaginare de artiști cu titluri academice, se adună pe ecranul televizorului din casa noastră pentru a ne convinge că știința nu este rezervată unei elite, ci că avem cu toții nu numai dreptul, dar și datoria cunoașterii lumii care ne înconjoară, o lume mult mai complicată decît am fi bănuț vreodată, o lume fascinantă dar inteligibilă, o lume înnebunită de agitată dar supusă oriunde și oricînd acelorasi legi ferme, stricte, elegante, deductibile, raționale, la îndemîna minții umane. O minte cu cît mai educată cu atît mai competentă, cu cît mai limpede cu atît mai capabilă

nu numai să descifreze ci și să influențeze tot ceea ce este în jurul său.

Sunete

Un serial are muzica lui, special compusă, secvență de secvență, sau folosește cele mai adecvate sunete posibile. Carl Sagan, și mai ales Jim Latham și Gordon Skene au ales cea de a doua posibilitate. Inspirată alegere. Nu de alta, dar zeci și zeci de milioane de telespectatori de pe întreg mapamondul au avut ocazia să-și îmbunătățească un bagaj, de multe ori foarte bogat ori foarte precar, de cunoștințe muzicale. De la Mozart la Pink Floyd, zic expertii. Dar cîtă lume și mai ales cîtă neexpertie au recunoscut tema care deschidea fiecare episod? Cîți dintre noi cunoaștem numele lui Vanghells Papathanassiou, cîndva membru al formației Aphrodite's Child («clăpar» spun prietenii mei referindu-se nu la bocancii de ski ci la claviaturile pe care le frecventa, atunci și acum, Vanghells) azi celebru compozitor de muzică, să zicem, neoclasică? Cine a fost în stare să recunoască fragmente tulburătoare și doar vag cunoscute din Vivaldi, Weber, Șostakovici, Orff sau chiar Beethoven? Cine a mai auzit, cu excepția muzicologilor, de Hovhannes, Agneta Nilsson, Brian Eno sau Froese? Puțini și aleși. **Cosmos** i-a adus pe toți la îndemîna telespectatorului de rînd, cel pentru care cu această ocazie, muzica de film devenea o experiență culturală de mare importanță. Ca de exemplu în secvența descifrării selecției naturale, undeva în marea Japoniei, unde crabii Hakka erau acompaniați de cea mai autentică muzică tradițională. Fără a mai vorbi de folosirea unor instrumentiști de primă mîna, precum John Allison, pentru efectele care să sugereze trecerea navei Imaginare «Păpădia», printre astri, galaxii, găuri negre, pulsari, quasari și alte asemenea ciudățeni spațiale... Face oare totul muzica? Probabil.

Vorbe

Mai afectiv decît autorul **Conexiunilor**, mai rațional decît cel al **Ascensiunii omului**, Carl Sagan este înzestrat cu darul comunicării. El susține că este o simplă colecție de molecule organice, de apă și calciu numită Carl Sagan, fapt care nu i se pare deloc jignitor; dimpotrivă, e un motiv de mîndrie să aparății unui Univers care permite evoluția unor mașini moleculare atît de complexe și de subtile.

El susține că știința este un fel de paranoia — căutarea unor conspirații naturale, căutarea unor conexiuni între date total disparate.

El afirmă că luminile deocamdată îndepărtate, Marte și Venus, de pildă, seamănă foarte bine cu anumite regiuni izolate de pe Pămînt, că vede în fotografiile transmise de mesagerii noștri automați imaginile unor locuri în care ne vom regăsi peste puțină vreme.

El crede că oamenii nu sînt singuri în Univers. Trăim pe o planetă nesemnificativă a unei stele banale, pierdută într-o galaxie dintr-un colț uitat al Cosmosului, un Cosmos în care există mai multe galaxii decît oameni. Lumea noastră își ca-



Om care susține că este o simplă colecție de molecule organice, apă și calciu, numită Carl Sagan

pătă sensul prin curajul de a pune întrebări și prin profunzimea neașteptată a răspunsurilor.

Admirat de public, invidiat de colegi, enervîndu-i pe pontifi, Sagan trăiește cu convingerea că avem dreptul la știință. Știința, spune el, este o mare bucurie. Nu este ceva rezervat unei elite izolate ci o proprietate a întregii omeniri. De acord?

Ros de invidie, dornic de a imita succesul autorului, agitat de dorința de a înțelege mecanismele realizării celor treisprezece ore de televiziune de cea mai bună calitate, mi-am permis luxul nevinovat de a reciti un interviu cu Carl Sagan, interviu realizat în celebrul Laborator de Studii al Propulsiei Reactive din Pasadena, California, în vara fierbinte și agitată a lui 1972, cu puțină vreme înainte de ultimul zbor Apollo, la puțină vreme după recepționarea primelor imagini mai clare ale planetei Marte, pe cînd autorul *Cosmos*-ului nu era celebritate mondială ci «un tânăr astrofizician, paleontolog și exobiolog».

Convins, încă de pe atunci, că nu sîntem singuri în spațiul imens care ne înconjoară, Sagan îmi răspundea astfel la întrebarea:

— **Credeți că s-ar produce un «șoc cultural» dacă am intra în contact cu o altă civilizație?**

— Mi se pare puțin probabil. Aș compara evenimentul mai degrabă cu o mare descoperire arheologică, să spunem cîteva mii de volume din Grecia antică, ne-am bucura, le-am citi, am căuta să le înțelegem, nimeni nu ar fi șocat. Pe de altă parte, un element important este și natura mesajului recepționat — dacă am primi planul unei mașini, nimeni nu s-ar repezi s-o construiască, am vedea mai întîi dacă o putem realiza, cum funcționează, am analiza situația. Nu cred că o legătură între noi și o altă civilizație ar putea avea efecte nocive asupra Pămîntului.

— **Vă puteți imagina prima întîlnire cu «micii omuleți verzi»?**

— Nu știu dacă vor fi mici, dacă vor fi verzi și mai ales dacă vor fi omuleți. Tot ce știu este că există un număr serios de motive să credem că viața e posibilă și în afara micilor noastre planete, iar noi avem la îndemînă mijloacele care să ne permită să o găsim. Mi-ar fi rușine de civilizația în care trăiesc dacă n-aș încerca să caut alte inteligente în Univers.

După aproape un deceniu, Carl Sagan și-a concretizat ideile (și de ce nu am spune-o) și obsesiile într-unul dintre cele mai reușite seriale de televiziune pe care le-am văzut vreodată. Faptul că este vorba de un serial de popularizare a științei e un semn bun. Fîindcă, așa cum spunea un reporter care a avut de a face cu eroul *Călătoriei în Univers*: «Este o admirabilă ocazie de a-ți da seama cît nu știi...»

Incursiunea în *Cosmos*, această lungă și pasionantă *Călătorie în Univers*, este, dincolo de toate trucerile de teorie și practică a comunicării, dincolo de spectacol, dincolo de talentul de a transforma idei pasionante în limbaj atrăgător și inteligibil, o invitație la cunoaștere, la gîndire, la rațiune, la inteligență, în cele din urmă la umanitate.

Andrei BACALU

idei contemporane

Pier Paolo Pasolini despre „frica de naturalism“



Accatone, Mama Roma, Evangelhia după Matei, Vrajitoarele, Oedip rege, Teorema, Medeea, Decameronul, Povestile din Canterbury, Săld... totalul filmelor însumează vreo 15 titluri (la care se adaugă cîteva scenarii). O filmografie relativ săracă, dacă ne gîndim la cei peste 30 de ani de activitate cinematografică ai lui Pier Paolo Pasolini. Poet, cineast și romancier, Pasolini poate fi considerat unul dintre puținii filozofi ai cinematografului. «Cinematograful poeziei», «Scenariul ca structură tinzînd către altă structură», «Cinematograful și limba orală», «Teoria racordurilor» sînt cîteva din capitolele importante ale volumului «Experiența eretică», volum ce include și articolul «Frica de naturalism», din care am ales un fragment.

Toată lumea pretinde că cinematograful este esențialmente naturalist. Eu însumi îndrăznesc odată să spun: «Dacă vreau să exprim cu ajutorul limbajului cinematografic un hamal, iau un hamal adevărat și îl reproduc ca atare, alt corpul cît și vocea sa».

Moravia a început atunci să ridice: «Iată, cinematograful este cum poți și tu să constăți, naturalist. E naturalist, e naturalist! Dar cinematograful înseamnă imagine. Și numai reprezentînd (bine) un hamal mut, ai putea face întrucîtva un cinema ne-naturalist».

«Ba de loc» — i-am răspuns, cinematograful este din punct de vedere semiologic o tehnică audiovizuală. Deci, e nevoie de un hamal în carne și oase, deci, și cu vocea sa».

«Ah, ah, neorealismul!» făcu Moravia.

În ceea ce mă privește, făcînd *cinema* — nu unul din filmele mele ci făcînd *cinema* — dacă trebuie să exprim un hamal, eu îl exprim luînd un hamal adevărat, cu figura lui, cu corpul lui și cu limba în care se exprimă.

«A, nu, aici te înșeli, Bernardo Bertolucci e cel care vorbește acum, «de ce să-l faci pe un hamal să spună ceea ce spune el însuși?» Trebuie să-l iei gura, dar în gura lui trebuie să pui cuvinte filozofice (cum are obiceiul — se știe — Godard)».

Să oprim discuția aici: căci nimeni nu ar putea să scoată din gîndirea lui Moravia credința că «cinematograful înseamnă imagine» și că, în același timp, el este, prin el însuși, naturalist, după cum filmul nu-i va scoate niciodată din cap lui Bernardo Bertolucci că hamalii trebuie să vorbească precum filozofii.

Dar să presupunem acum că acest hamal vorbește ca Hegel. Ei bine, el va fi un hamal care vorbește ca Hegel. De ce nu? În realitate — deși ar fi un caz ciudat din realitate — n-ar putea exista un hamal care

vorbește ca Hegel? Deci un hamal care spune: «Neamul tău de tirfă!» sau... un alt hamal care vorbește despre «Teză și antiteză», sînt amîndoi personaje din realitate, personaje pe care cinematograful le reproduce ca atare. Luat în acest sens, cinematograful este fatalmente naturalist.

Hamalul mut, imagine pură, ce e de fapt? Este ideea estetică pe care un burghez și-o face despre un hamal cu care el nu are nimic de-a face.

Eu vreau ca un hamal să fie un hamal: adică eu vreau ca el să nu fie nici o imagine care-mi place mie, nici purtătorul de cuvînt al filozofiei mele.

Hamalul în *cinema* este același cu hamalul din realitate: și pentru că cinematograful este o tehnică audiovizuală, hamalul în *cinema* arată și vorbește ca în realitate. Dar hamalul unui film? *Cinema*-ul este un plan-secvență infinit — am spus-o de zeci de ori — este reproducerea infinită, ideală și virtuală datorată unei camere invizibile, care reproduce (Intocmal) gesturile, actele, vorbele unui om de la naștere pînă la moartea sa.

Hamalul unui film. — spre deosebire de hamalul din *cinema* — care este un hamal viu — este un hamal mort. Din momentul în care cineva e mort, se realizează o sinteză rapidă a vieții sale abia încheiate. Milioane de acte, expresii, sunete, voci, vorbe cad în neant, alte zeci sau sute supraviețuiesc. Un număr impunător de fraze pe care le-a rostit în fiecare dimineață, prînz, seară și noapte (în viața sa) cad într-un hău infinit și tăcut. Dar cîteva din aceste fraze rezistă, ca prin miracol, se înscriu în memorie ca inscripții, rămîn suspendate în lumina unei dimineți, în blînde întunecimi ale unei serii: soția și prietenii plîng reamintindu-și-le. Într-un film, acestea sînt frazele care rămîn.

În românește de Roxana PANĂ

Jocul percepției timpului în film

În 1927, punerea la punct a sonorului a explodat în lumea filmului ca o bombă de mare calibrul. El a prăbușit vedete fotogenice cu voci nefonogene și a născut vedete nu neapărat fotogenice, dar cu voci de aur. Sonorul era, pentru arta filmului, ceea ce fusese descoperirea perspectivei pentru pictură sau polifonia pentru muzică, dar la ora aceea el părea să primejduiască existența unei arte. În fapt, timpul a demonstrat-o, sonorul a deschis filmului drum larg către o mai mare audiență la public. Obișnuit la început să vadă, spectatorul a învățat să asculte. O defecțiune de câteva clipe în coloana sonoră a unui film face să răsună în sala de cinema un cuvânt inimaginabil acum 55 de ani: sonorul!

Acest sonor a început cu o voce: Al Jolson și cu un film: *Cântărețul de jazz*.



Acum aproape 30 de ani cîțiva tehnicieni ai începuturilor cinematografilor noastre își exersau ingeniozitatea tehnică «improvizînd» un magnetofon. Ei au avut fantezia și umorul să se la în serios, să-i facă volanții din cutii de cremă de ghețe umplute cu monezi vechi și smoală, să-i facă curele din sfori și elastice «răscuite-n treji și-mpletite-n sase», ba chiar au mers atît de departe încît s-au hotărît să dea publicității marea minune (care ar fi făcut cîinste oricărui muzeu tehnic din lume, dar care s-a reintors în neantul din care venise). Primul «auditoriu» n-au fost membrii Societății Regale Britanice de fizică, ci cîțiva săteni din Căciulata care roiau în jurul echipei de filmare — ea însăși o minune și-o făcătoare de minuni. Melchiade a pus cutia fermecată «la curent» (la Casa de cultură căci numai acolo

era curent alternativ), a apăsât pe niște butoane, a luat un ziar aflat în preajmă și a citit cîteva rînduri. S-a oprit, a manevrat din nou butoanele, s-au învîrțit niște roți și din cutia fermecată în dreptul căreia vorbise — pentru că microfonul era și difuzor — un glas, cumva asemănător cu al lui, a repetat întocmai ce citise. Liniște. Nu prea lungă, căci primul «auditoriu» era format din oțteni, așa că la cîteva clipe o voce, nu prea hotărîtă, spuse:

— la uite cum a ținut minte tot, tot, absolut...

Inginerul de sunet Bujor Suru își amintește chiar mai multe.

Vorbele limbajului «film» nu au timp

Misterul acesta l-am trăit aproape fiecare din noi și chiar dacă vîrsta și competența tehnică din acel moment al primei întîlniri cu mașina de înregistrat au putut contribui la es-

tomparea copilăreștii mirări, partea lîmpea a firii noastre a simțit contactul cu o altă lume, o lume miraculoasă, în care timpul nu mai are un singur sens de parcurgere. Ne jucăm cu un casetofon sau un magnetofon. Ne reîntoarcem și duratele par a fi altele, unele mai lungi, altele mai scurte, apar simultaneități nerezecționate înainte, apar lumini și umbre. Timpul începe să se releve ca o dimensiune a unui spațiu în care plutește sculptura aceluia crimei de viață, pe care o putem privi și reprivi mereu cu alți ochi. Cu atît mai amplu este contactul cu această lume a Memoriei și a Visului, atunci cînd primim informații despre toate dimensiunile «sculpturii», adică și despre cele pe care le putem vedea.

Văzul și auzul sînt simțurile noastre de coordonare în acest Spațiu-Timp și aici e temeiul cel dintîi al frăției lor. Suportul amîndurora sînt undele și asta e noblețea și distinc-

Post-sincroane americanesti

În timp ce pe platou se filmau ultimele racorduri, într-una din săliile de post-sincron ale Buftel se vorbea... englezește. În ceasul al doisprezecelea, adică după două serii de ardeleni, a venit și ideea apropiării dublajului de «americanesc» adevărată: seria a treia, **Pruncul, petrolul și ardelenii**, urma să fie și prin vocile din film o peliculă de west sălbatic. În afara ardelenilor, autorizați geograficește să vorbească stricat, restul rolurilor au fost dublate de persoane cu limba maternă engleză, pentru rolurile mai

întinse și angliști autohtoni pentru cele mai scurte. Zilele de post-sincron s-au derulat cam așa:

Pe post de consultant de limbă engleză, Robert Ispas, cunoscut ca **Song-ist** și barbișon-ist, s-a chinat cu fiecare «vorbitoare» în parte (pentru Jean Constantin, care nu stie boabă de englezește, au trebuit chiar și transcrieri pe hîrtie: «ză» pentru «the» s.a.m.d.). Bujor Suru, inginerul de sunet al filmului, a reglat, a imprimat și a tot strigat către cabină: «să vină regizorul!». Într-un timp regizorul, alias Dan Pîta,

a alergat de la post-sincron la birouri, de acolo la masa de montaj și în alte cam o mie de locuri. Jana Dochită — directorul filmului — s-a transformat într-un pachet de nervi tot programînd venirile în Buftea: cutare nu poate la ora cutare, deci trebuie altă mașină care etc. etc.; s-a uitat o buclă cu Mircea Diaconu și Tatiana Filip, adică un drum București-Buftea și retur pentru o buclă (titlu pentru un viitor film despre film?!). Dragoș Pîslaru, bandit fioros în film, a venit la post-sincron, deși fusese dublat. Motivul? Există o scenă în care respectivul bandit, dezlănțuit și cu făclia în mînă, ride isteric. Or, americanul cu dublajul se descurcase doar pînă la isterie — deci trebuia hohotitul «ori-

ția lor, căci undă înseamnă: Cîmp, Continuu, Ritm, înseamnă legătura noastră cu esențele acestei lumi.

Filmul este limbajul care a izvorit din acest tip de cunoaștere a lumii. Și nu întîmplător el s-a născut aproape odată cu teoria relativității care argumenta același lucru. așa cum nu întîmplător acordajul temperat al instrumentelor (Bach), calculul infinitesimal (Leibnitz-Newton) și dialectica transcendentului (Kant) sînt contemporane (la acea vreme evenimente despărțite de 100 de ani erau încă contemporane) și înseamnă în fond același tip de răspuns, același mod de a cunoaște.

De ce nu pot fi povestite filmele mari

Filmul descrie cel mai nuanțat această realitate spațio-temporală cu elemente de limbaj specifice care pot fi greu reduse la limbaje născute într-o lume care făcea distincție netă între Timp și Spațiu, iar pe acesta din urmă îl vedea în înfățișarea sa euclidiană. De aceea filmele «mari», filmele care ne îmbogățesc mintea și sufletul nu pot fi povestite pentru că chiar momentele imposibile sînt cele mai bogate în conținut nou de cunoaștere. Elementele limbajului vorbit — oricît de rafinat ar fi vorbitorul, se ordonează secvențial și succesiv. Timpul apărînd ca ceva gîndit deja, înțeles, nu ca o chestiune de experiență nemijlocită. Limbajele vorbite spațializează Timpul reducîndu-l la o coordonată liniară monologă celor spațiale pe care, în funcție de poziția vorbitorului, apar un «trecut» sau un «viitor». Teoria relativității, trecînd peste prejudecățile impuse gîndului de limitele limbajelor vorbite, ne arată că există în Spațiu-Timp, față de orice eveniment, o clasă de evenimente care nu sînt nici anterioare, nici posterioare, ele grupîndu-se

într-o mare zonă care este cea a «simultanității potențiale». Pentru limbajul cinematografic nu apare nici o dificultate în a descrie realitatea în această înfățișare complexă. Mai mult, manevrînd elementele de sintaxă, de data aceasta ale limbajului film (succesiunea cadrelor în secvențe și a secvențelor în întreg), putem sonda realitatea temporală a lumii în perspectiva sa cea mai complexă pe care omul a formulat-o pînă acum, cea care depășește ca generalitate și Teoria Relativității, așa-numita «teorie statistică a timpului» (Boltzmann). Această teorie construiește curgerea timpului din însăși ordinea evenimentelor, așa cum apar ele unui observator într-un anumit loc din spațiu. Boltzmann susținînd că, dacă Universul este suficient de întins și — sau — există pe o perioadă suficient de îndelungată, s-ar putea ca Timpul în diverse părți ale lumii să se scurgă în direcții opuse. Toate aceste observații care par ușor complicate cînd sînt expuse în vorbe, sînt însăși realitatea filmelor mari, chiar dacă realizatorii lor nu au avut cunoștință de teoria lui Einstein sau Boltzmann, așa cum probabil Bach, atunci cînd a gîndit Clavecinul bine temperat, nu a avut cunoștință de «infinitul mic» al lui Leibnitz, cu toate că gîndea, în fond, aceleași lucruri.

Și cum orice nouă perspectivă estetică — mai ales într-o epocă postrevoluționară — atrage după sine prin căutarea unei logici a progresului o nouă perspectivă istorică-argument, pe această linie de la Eisenstein, Vigo, Buñuel, Resnais la Tarkovski se înscriu și filmele noastre **Duminică la ora 6** și **Vietașoarea de vulpi**.

Muzica, dimensiune a temporalității în film

Muzica a fost și este expresia și conștiința noastră cea mai rafinată

despre Timp, în toate înfățișările sale: succesiune, durată, frecvență (înălțime), ritm, timbru (culoare-compoziția armonilor), dar Timp în înțelesul său clasic, distinct.

Sunetul, care n-are substanță, dar are energie, este materialul cel mai bun pentru orice demonstrație; se adresează urechii, care n-are pieoapă, așa cum Timpul vremuiește peste toate stăvilele omenești.

Filmul, pornind să cucerească o realitate mai complexă spațio-temporală, integrează muzica ca pe o voce între celelalte, lăsînd-o de multe ori solistă, atunci cînd temporalitatea lirică sau epică este elementul ce trebuie subliniat. În același timp folosește achizițiile muzicii în discursul tuturor vocilor sale (culoare, ritmul cadrelor) nu numai pentru că și el este un discurs în timp real și era deci firesc să imprumute de la expresia estetică cea mai înaintată în acest sens, dar și pentru un motiv care ține de contextul cultural în care el s-a născut. Filmul apare ca expresie artistică în vremea în care se formează conștiința că Spațiul și Timpul sînt strîns legate unul de altul și totodată de observatorul lor (care pentru film ar putea fi obiectivul aparatului de filmat).

Și Muzica și Filmul sînt «jocuri» în Timp, indiferent de elementele care sînt jucate, și Timpul este una dintre dimensiunile majore ale condiției umane, cel care frămîntă, conștient sau mai puțin explicit, oamenii dintotdeauna, care azi au principală putere asupra Spațiului, dar cărora Timpul le este încă necunoscut.

Jocul percepției Timpului este poate semnul sub care stă revitalizarea expresiilor Filmului. Și viitorul lui.

Horea MURGU

ginal». Mai greu a mers cu rînjetele bestiale pe care au trebuit să le producă celelalte voci — neprofesioniste — de bandiți. De la racorduri, regizorul secund Doru Marcoci a trecut la înregistrările de ambianță: un saloon, o stradă de orașel far-west unde trebuie să se audă strigăte, frînturi de conversație «americanească» etc. În mijlocul unui du-te-vino continuu, sub presiunea programărilor (la ora cutare trebuie să eliberăm sala!) și a șicanelor de tot felul (inclusiv tehnice: cheia îmi bagă un pîcănit în bandă!), fiecare zi de post-sincron a fost ornată cu replica (neinclusă în scenariu): «În condițiile astea nu mai lucrezi!... Evident, nimeni nu credea ce spune...

Ion Bogdan LEFTER

Doi ardeleni și o băștinașă din vestul foarte sălbatic (Ilarion Ciobanu, Mircea Diaconu și Tatiana Filip)



de la sonor
la musical

Musicalul

ca

rivalitate

Copiii minune,
garanția succesului
musicalului
din toate
timpurile
(Mikey Rooney
și Judy Garland)

Cinema

Născându-se din concret iar nu dintr-un abstract concept, filmul a tins în mod firesc să își cîștige toate attribute-

le care să-i permită o cit mai exactă și extinsă reflexie a realității. Iată de ce sunetul și culoarea au fost căutate cu fervoare de tehnicieni aproape imediat după descoperirea fraților Lumière. Numai că încercările aveau să izbândească greu după repetate eșecuri, timp în care arta filmului nu a stat pe loc, dezvoltându-se pe căile și cu mijloacele ce le avea la îndemână. Filmul mut alb-negru era un superb compromis între viață și vis, între abstract și concret, el oferind posibilitatea conceperii unor modalități de expresie din cele mai îndrăznețe în care plastica să stea în primul plan. Fără îndoială că în nici o altă epocă nu ar fi fost posibile încercările de abstracționism, expresionism, impresionism, supra-realism care au marcat estetica cinematografului european din anii 1915—30. Povestea în sine, eliberată de verb, își găsește noi căi de curgere. Redescoperirea naturii, a expresiei feței omenеști, a acțiunii «pure» sînt tot atîtea mijloace pe care marele mut a fost nevoit să le descopere pentru a-și construi edificiul estetic. O artă nouă

**La începuturile lui,
musicalul nu a fost decît o armă nouă
în bătălia pentru cucerirea cetății numită:
public**

s-a ridicat în mai puțin de un sfert de veac, eliberîndu-se surprinzător de iute de timiditățile începutului, desprinzîndu-se de servituțile față de celelalte arte și realizînd o înflorire de sine stătătoare cît se poate de riguroasă și solidă.

Calul troian

Și totuși calul troian exista, subzista și, fără să se știe, pregătea cea mai grea din încercările la care avea să fie supusă arta filmului. Acest cal troian se prezenta sub forma cît se poate de anodină și pașnică a pianului care, în întunericul sălii, însoțește isprăvile eroilor de pe ecran cu acordurile sale, cînd sprintare, cînd grave, patetice, comentînd imaginile și influențînd percepția spectatorului.

Datorită acestui simpatic instru-

ment, spectacolul cinematografic nu a fost niciodată cu adevărat mut. Chiar dacă era gîndit să fie înțeles fără cuvinte multe — inser-turile explicînd mai mult detaliile decît conflictul general — filmele erau totuși vizionate împreună cu un comentariu muzical. Nici una din esteticile filmului mut nu a ținut seama de acest accesoriu al sălii de proiecție și faptele aveau să arate gravitatea acestei lipse de prevedere.

Principala legătură între ecran și pian era ritmul. Măsurile și timp-pii melodiei dublau evenimentele și succesiunea lor, în timp ce tonalitatea muzicii comenta și nu de puține ori dezvăluia caracterul situațiilor de pe ecran. Acest «ison», pe care muzica îl ținea peluculei, ușura dar în același timp modifica termenii percepției, solicitînd de la privitor nu numai atenția vizuală dar și cea auditivă. Acest sincr-

tism senzorial s-a dovedit o întimplare fericită pentru noua artă, dată fiind forța sa de convingere cu mult mai mare decât a imaginii singure, proiectată într-o tăcere apăsătoare. Pianul oferea, modest și ignorat, o dimensiune fără de care cinematograful nici nu ar fi putut funcționa, practic, ca artă. Muzica ajunge, după cum știm cu toții, cu ușurință la fondul nostru afectiv, astfel că acompaniamentul era în fapt liantul dintre film și spectator la nivelul sentimentului, el decizând în ultimă instanță starea de veselie ori tristețe, de curiozitate cu care era urmărită pelicula. Pianul era pentru cinematograful în același timp și ceea ce era basul continuu pentru muzica preclasică — sustinator al părții ritmice — dar și «raisonneur-ul» teatrului clasic pus să dezvăluie sensul faptelor din operă. Numai că, în timp ce compozitorii ori dramaturgii scriau ei însași partitura acestor elemente, regizorii lăsașu pe seama hazardului muzica ce avea să le însoțească opera.

Explozia

În 1927, punerea la punct a sonorului a explodat ca o bombă de mare calibrul în lumea filmului, și nu fără semnificație este faptul că prima secvență sonoră nu va fi o scenă dramatică, nu un discurs parecare ci un cîntec. Vocea lui

Al Jolson alunga iluzia supremăției veșnice a filmelor mute dar și liniștea multor creatori care-și făcuseră gloria printr-un limbaj care dintr-o dată se vedea vetust și dat de o parte. Sonorul era pentru arta filmului cam ceea ce a fost pentru pictură descoperirea perspectivei ori pentru muzică polifonia. Numai că sonorul, cel puțin aparent, punea în primejdie nu numai niște forme de expresie specifice «marului mut», dar însăși existența unei arte. Cinematograful sonor, ca și cel mut, avea să cunoască curînd tentația unor forme artistice deja consacrate, de a și-l asuma ca mijloc de propagare a propriilor mijloace și limbaje. Marcel Pagnol, spre exemplu, va încerca să facă din film «teatru în conservă». În fond era cam același lucru pe care artele plastice îl încercaseră fără succes cu puțin mai devreme.

Ispita și încercarea cea mare aveau însă să se numească **Musicalul**. Curînd el avea să domine producția primilor ani de cinema sonor. Dar cine era cu adevărat noul venit care s-a instalat atît

de repede și comod în mijlocul noii arte cu intenții atît de ambigue?

Un portret cu puțină istorie

Musicalul, contrar aparenței datorată numelui, nu însemna neapărat muzică și în nici un caz nu servea ca mijloc pentru transmiterea unor forme muzicale originale. El folosea muzica ca un mijloc oarecare prin care se poate câștiga mai ușor inima auditoriului. Formă de spectacol complexă, de adîncă sorginte populară, ale cărei rădăcini, dacă stăm să le căutăm bine, urcă pînă la commedia dell'arte ori serbările populare din evul mediu. Musicalul descinde direct din «Variété» și din «Caffé chantant», adică din niște formule în care găsim amestecate muzica cu cuvîntul, ciroul cu teatrul, exhibiția cu virtuozi, comicul cu sentimentalul. Acest sincretism al genului, izvorît din necesitatea reală de a uimi și antrena fără încetare publicul, coincide cu sincretismul elevat la care artiștii secolului XX tindeau atunci cînd au creat bale-

tele ruse ori suedeze, teatrul expresionist ori lirica «Caligramelor» lui Apollinaire. Era însă un mixaj făcut nu după niște legi estetice anumite ci din pură inspirație a momentului combinată cu o experiență vastă obținută prin contactul cu un public larg, extrem de capricios și imprevizibil. În Musical cerința primă este să uimești iar nu să emoționezi, să captezi atenția și abia mai apoi să transmiți ideea, să stîrnești veselia, indiferent prin ce mijloace antrenînd publicul într-o acțiune cu peripeții cît mai bogate, pline de glumbușlucuri și încurcături care să-l lase pe toți cu gura căscată.

Interesant e de amintit că însuși cinematograful primitiv trecuse prin faza aceasta. Proiecția de început avusese loc într-o cafenea, filmul fiind considerat un timp simplă distracție de bilci, și chiar mai tîrziu cînd arta cinematografului ajunsese pe culmi, fiind creată de un Griffith, Lang ori Eisenstein, din «variétés» se născuse una din cele mai originale forme de expresie: «crazy-comedy» și artiști de talia lui Chaplin, Keaton provin de



Virtuozitatea coregrafică, o marfă cu preț mare și beneficii pe măsură (Ginger Rogers și Fred Astaire)

aici. Iată, deci, că legătura dintre film și musical exista încă de pe vremea mutului și că acum acesta din urmă nu venea decât să ceară achitarea unor datorii mai vechi pe care cinematograful le avea față de el.

Alt portret, cel al clipei

Musicalul atacă și ocupă cetatea filmului către sfârșitul anilor douăzeci, adică în plină criză economică, într-un crah nu numai financiar, dar și moral în care eșuaseră toate visele făurite după șincopa

cu dare de mină. A te distra era în acea perioadă un «imperativ», în fapt un mod de a uita absurdul celor ce se petreceau în jur. Mai puțin decât o fugă, distracția era o cale de menținere a echilibrului, cit de fragil, moral și spiritual. Or, pentru acest scop, filmul se dovedea soluția ideală. În musicalul cinematografic «the entertainment» avea să găsească un slujitor abil și credincios și, mai cu seamă, la îndemina oricui. Oricine care nu avea bani să meargă în localurile prohibite și ultrapiperate, îl putea vedea și asculta pe Armstrong aici. În plus, scenografia, trucajele, posibilitățile prim-planului ofereau so-

melanj fabulos în care totul era posibil cu condiția să uimească, să înduioșeze ori să înveselească. La jumătatea drumului dintre circ și teatru musicalul se dovedea o lume de excepțională bogăție de forme și posibilități care abia așteptau să fie expuse pe ecran.

Și acum e cazul să notăm o a doua coincidență care, la fel cu amintitul sincretism, asigură viabilitate genului și din punct de vedere estetic, deși aceasta nu a fost deloc în vederile celor care l-au impus: Jazz-ul. Această foarte populară expresie muzicală devenise, printr-un ciudat fenomen de conversiune, un fel de emblemă spirituală a Occidentului. Forța și vigoarea folclorului american inspiră compozitori din cel mai pretențios (Debussy, Satie) și creează în Europa o furie a modei «jazz». Capacitatea de conceptualizare a unei muzici eminamente populare creează astfel o primă falie prin care valoarea estetică se poate strecura în imperiul dur, aspru și nemilos al «eficienței comerciale».

Vedeta

Popularitate a fost mulți ani sinonim în cinema cu gloria numelui înscris pe afiș. Or musicalul fiind un gen eminamente nutrit din popularitate, a resimțit mai mult decât oricare altă formulă filmică nevoia de vedete. Setea i-a fost atât de mare încât de cele mai multe ori a apelat la glorii gata fabricate (Clark Gable, James Stewart ori mai nou Peter O'Toole). Apoi le-a importat de peste Ocean (Maurice Chevalier) ori mai simplu din numele deja impuse pe scenele Broadway-ului. Tot în efortul de a câștiga pătură cât mai largă de spectatori, s-a mers și la soluția ineditului care, respectând legea de bază: «nemaivăzut, nemaiauzit», să se poată înscrise rapid pe traiectoria celebrității. S-a făcut apel pentru aceasta la măiestria Soniei Henie în a aluneca pe gheață, a grației de înnoțitoare a lui Esther Williams. Dar trucul care a asigurat mult timp prosperitatea și prioritatea musicalului asupra altor forme a fost «copilul minune». Un circ fantastic la ființă la Hollywood și din el vor ieși vedete de calibrul lui Shirley Temple, Micky Rooney, Deana Durbin ori Judy Garland. Cel mai bun cântăreț, coregraf, instrumentist erau aduși pentru a-și face «numărul». Era cumpărată nu arta, ci virtuozitatea unui Armstrong, Busby Berkeley, Fred Astaire. Și iată

Când
musicalul
salvează
melodrama
(Catherine
Deneuve
și Roland
Cassard
în *Umbrelele
din Cherbourg*)

primului război mondial. În plus, prohibiția crease o situație cel puțin stranie: traficanții de alcool erau, cu toată cupiditatea lor, priviți ca niște eroi iar cele mai bune orchestre de jazz își făceau un punct de cînste să cînte în localuri puse sub interdicția legii în care acces, inutil să spunem, nu aveau decât cei

luți cît se poate de atrăgătoare și facile pentru intensificarea acestui spectacol pînă la forme la care sala de teatru nu putea accede. Situații comice ori dramatice cu haina lor muzicală cît mai transparentă și convingătoare, dansul, mișcări coregrafice cît mai ample și «convingătoare» se află puse într-un

cum, pe o cale ocolită, într-o atmosferă în care succesul nu era închipuit decât pe calea supermonstrării s-a ivit și drumul către aprofundarea expresiei:

Performanța

Artiști de excepție, în primul rând dansatori precum Astaire, Gene Kelly, Ginger Rogers apoi cîntăreți ca Chevalier, Jeanette MacDonald, Judy Garland puteau oferi numerelor de musical performanța. Măiestria devenea astfel un înlocuitor și un concurent al scenei de mare desfășurare și pompă,

de spectacol cu orice preț, cinematograful și muzica, ca arte, erau lăsate, evident, deoparte. Mai exact, erau puse la treabă ca orice muritor de rînd pentru prosperitatea unui gen care părea că le înghițise cu succes. Musicalul era în acest sens o capcană în care cele două arte căzuseră dînd vina una pe alta. Dar în acest timp muzica de film făcea progrese însemnate și chiar un creator de forță lui Chaplin care refuzase energic mijloacele oferite de sonor își compunea singur muzica la filmele sale, recunoscînd, implicit, că muzica era o dimensiune a artei filmice de care nu se putea lipsi nici el.

Adevărul e că cele două arte au trebuit să se cunoască prin alte opere cinematografice, iar filmul sonor să se maturizeze prin intermediul altor genuri pentru ca musicalul, specie prin excelență comercială, să poată începe să producă la rîndu-i opere viabile și acestea nu sporadic, ci pornind de la un drum stilistic autonom, integrat dezvoltării generale a cinematografului.

Embrionul de poveste păstrat inițial — extrem de facticele «ei sînt plin de talent, dar necunoscuți, vor să se afirme, să vedem cum reușesc» — se rafinează încetul cu încetul ajungînd să dea opere pre-

Musicalul românesc, teren rezervat — deocamdată — copiilor de toate vîrstele (Violeta Andrei în filmul *Mama de Elisabetă Bostan*)



mai întîi prin varietate și mai apoi, pentru producător, argument decisiv, prin prețul de cost evident mai scăzut. Tot pe această cale rămîn și prosperă în gen comici de talia fraților Marx, ori mai modest a celor Ritz ori Chic și Ole. Ultimilor doi le datorăm ultima capodoperă a «crazy-comediei» de tradiție macksennettiană: «Hellzapoppin» în care un umor remarcabil se combină cu spectacol de musical nu rareori excelent (mai ales în scena james-session-ului care de la acordurile timide ale unui pian sfîrșește într-un «rock» furibund și fascinant).

Drumul spre happy-end

În această sete de desfășurare,

nici mulți alții. Compozitori de marcă precum Satie, Hindemith, Prokofiev, Honneger, Șostakovici ori Gershwin scriu muzică de film, iar ultimul chiar de musical. **Suita Un american la Paris** a devenit astăzi o piesă clasică care se ascultă nu rareori în sălile de concert, iar coregrafia lui Kelly este de asemenea un model. Dar ne putem întreba la urma urmelor ce au toate acestea comun cu arta filmului în afara folosirii lui ca mijloc de propagare? Cu ce au îmbogățit arta filmului melodiile astăzi clasice ale lui Glen Miller din **Serenada din Valea soarelui**? Or, reciproc, cum au influențat evoluția muzicii minunile coregrafice și scenografice, trucajele, filmelor de gen? Evident, legătura e foarte vagă și nedificatoare.

cum **Cîntînd în ploaie** (Stanley Donen). Trecînd peste nivelul «șure», musicalul ajunge încet, încet să-și mărească capacitatea de reprezentare la basme (vezi **Vrăjitorul din Oz** și întregul șir de produse Disney), melodrame (Lili ori **Umbrelele din Cherbourg**). Ba chiar și filme sociale: **Cabaret** ori tragice **All that jazz**. Astăzi numele unui coregraf, Bob Fosse, este amintit în rînd cu al creatorilor de marcă din cadrul artei filmice, acest drept necîștigîndu-l musicalul decât printr-un proces de maturizare în care expresia filmică ori scenică au rezistat cu succes vulgarizărilor și deprecierilor de tot felul, dovedind că este un gen cu adevărat solid și de viitor.

Dan STOICA

de la sonor
la musical

idolii anilor '40

O voce de neuitat: Frank Sinatra



La 17 aprilie 1973, la Casa Albă, cu prilejul unui dîneu oferit de președintele de atunci al Statelor Unite, Richard Nixon, premierului italian Giulio Andreotti, a avut loc și un scurt moment muzical. La sfîrșitul recitalului, Richard Nixon a spus: «Arareori în această încăpere obișnuită cu discuții politice, trece un flux magic, ca în astă seară cînd un artist a știut să ne subjuge pe toți. El se numește Frank Sinatra și noi îi mulțumim».

**Perseverența
lui
Frank
Sinatra
i-a asigurat
«Oscar-ul '53»
pentru
cel mai bun
rol
secundar
în filmul
lui
Zinnemann,
De aici
pînă
în eternitate**

Ascensiunea «regelui show business-ului» nu a fost lipsită de neprevăzut, drumul său fiind presărat în egală măsură cu roze și spini. Suspensul propriei existențe a început chiar din clipa nașterii (12 decembrie 1915), cînd medicul chemat în grabă a spus familiei: «Copilul nu va trăi, mai bine salvăm mama». Cu o ureche ruptă și cu o cicatrice pe obraz din pricina forcepsului, micul Frank intra în lume ca pe scena unui spectacol, aplaudat de o armată de mătuși și unchi, cu toții de origine italiană, săraci și bigoți, care vedeau în succesul nașterii băiatului un semn că va ajunge departe.

Cîntărețul

Pe străzile interlope din New Jersey (ca acelea pe care avea să le surprindă peste ani un conațional al său, Martin Scorsese în *Străzi lătrănuce*), Frank nu a crescut prea înalt, în schimb a învățat să boxeze destul de bine pentru a-i dat tatălui său, de profesie șlefuitor de piatră, speranța că va ajunge într-o zi profesionist. Mama sa nutrea ambiții mai înalte, dorindu-și fiul în lumea afacerilor, în care scop l-a și trimis la o Business School. Dar Frank avea alt ideal: să cînte. Avînd încredere în steaua și în vocea sa, el abandonă școala și plecă la New York să-și încerce norocul și să demonstreze părinților că el avea dreptate. «Universitățile» sale muzicale s-au numit strada 52 din Manhattan, acolo unde se făcea muzică 24 de ore din 24 și unde l-a putut asculta pe falmoșii Ed Farley, Mike Riley, Billie Holladay, Sarah Vaughn,

Fats Waller, Count Basie și încă mulți alții ca ei. Într-o zi, totul începe într-o zi, marele trompetist Harry James auzi la radio, într-o transmisie de la un club, un fel de concurs «steaua fără nume», o voce. Vocea era caldă și mai ales diferită de a celorlalți. Telefonă la stația de radiodifuzare, identifică posesorul voci și îl invită la o audiență. În seara următoare, Frank Sinatra semna primul său angajament. Era în anul 1940. Tînărul făcu succes și după o colaborare de șase luni cu descoperitorul său, Frank Sinatra este cooptat de orchestra, atunci în plină modă, a lui Tommy Dorsey și începe o serie de turnee, de pe coasta de est la coasta de vest a Americii. Atunci lansează unele dintre melodiile rămase pînă azi șlagăre, «Nancy With a Laughing Face» (Nancy cu fața zîmbitoare), «I'll Never Smile Again» (Nu am să mai zîmbesc niciodată). Critica și publicul îl compară cu Bing Crosby, adică cu idolul copilăriei și tineretii sale. Utopia devenise realitate. Într-un an cota sa la public îl clasa pe locul I, iar în 1942 se simți destul de tare pentru a rupe serviciile contractului său cu Dorsey și a deveni propriul său boss. Despărțirea nu a fost însă acceptată de la sine. Conflictul dintre Dorsey și Sinatra a fost ilustrat după ani, într-un episod din filmul *Nașul* al lui Coppola. Creat și susținut de public, în special de publicul tînăr, de publicul cu ciorapi trei-sferturi, Frank Sinatra începe o perioadă grandioasă din viața sa, devenind pentru toată America — «vocea». Suprasolicitat în show-uri, la televiziune, la radio, de casele de discuri, i se întimpla cîteodată să cînte 100 de melodii într-o zi. Poliția avea mereu de furcă la spectacolele sale. La un Sinatra-show de pe Fifth Avenue din New York se pare că au fost mobilizați 421 de polițiști cu patru locotenenți, șase sergenți, doi căpitani, patru inspectori, șaptezeci de polițiști de patrulă, două sute de detectivi, douăzeci de stații de radio transmisie, două ambulante — în scopul de a ține în frâu cei 25 000 de tineri dornici să intre cu toții la spectacol.

Reversul medaliei

Către sfîrșitul anilor '40, săliile care se dovediseră pînă atunci neîncăpătoare, oricît de mari ar fi fost, începuseră să se golească. Era o chestiune de gust, de modă sau se întimpla ceva cu vocea lui? Întrebările pluteau în aer cînd, în ziua de 26 aprilie 1950, Frank Sinatra urma să înceapă un recital la Copacabana, el deschise gura să cînte dar nici un sunet nu se auzi. Cu un cinism caracterizant pentru anume gazetari americani, a doua zi presa scria: «Din gura lui Frank nu a ieșit nimic, nici măcar praf». Un buletin medical apărut în ziare pune la curent cititorii cu hemoragiile laringiene ale lui Sinatra. Roata succesului se învîrte peste noapte. Contractele se anulează, angajamentele cădeau baltă iar soarta lui Frank Sinatra amenința să fie ca a multor altor artiști căzuți peste noapte la examenul succesului, dați uitării și ajunși chiar muritori de foame. Dar soarta o mai face și omul, iar Frank, provenit dintr-un mediu care trebuia să lupte pentru supraviețuire, avusese grijă să-și pregătească din timp un colac de salvare. El se numea: filmul.

Actorul

Încă din perioada succesului el acceptase să cînte într-un film al studiourilor «Columbia», melodia «Night and Day». Era doar un prim pas spre ecran. Dornic să dovedească — cum singur o spunea în argou — că nu este doar un «gurist», el se mutase de la New

York la Los Angeles, așteptînd la fața locului un cai troian prin care să patrundă în cetatea filmului ca actor. Obținuse un prim rol în 1943, în filmul unui regizor obscur Tim Whelan, **Mereu mai sus**, dar în compania lui Michèle Morgan și face un prim succes alături de Gene Kelly — doi marinari veseli — în **Anchors Aweigh**. Dar lipsa unor studii de artă dramatică își spune cuvîntul; după rolul unui preot interpretat în **Miracolul clopotelor**, revista «Time» scrie: «Sinatra interpretează rolul preotului cu grația și animația unei păpuși de lemn». După o altă cădere, **Take Me Out to the Ball Game (Du-mă la meci)**, critica nota: «Dacă cîntecele sale sînt bune, în schimb jocul său e mizerabil». Dar cu cît în succesul era mai răsunător, cu atît ambițiile sale erau mai mari.

Perseverența îl caracterizează, Sinatra nu se dă bătut și în următorii zece ani face șapte filme. Părea să fie multumit. Dar drama sa reală începuse după concertul ce nu a mai avut loc la Copacabana. Așa s-a născut în capul lui dorința să interpreteze rolul unui soldat american de origină italiană, întors de pe frontul celui de al doilea război mondial, din filmul pregătit de Fred Zinnemann, **De aici, pînă în eternitate**. Astfel el se adresează fără înconjur directorului studiourilor Columbia, Harry Cohn: — «Harry, să știi că vreau rolul lui Di Maggio». — «Trebuie să fii nebun! Asta e un rol greu, nu e o partitură pentru un cîntăreț». — «Harry, mă știi de atîta vreme, nu îți dai seama că rolul a fost scris despre un băiat ca mine. Și dealtfel sînt actor, dă-mi posibilitatea să ți-o dovedesc». Interlocutorul său nu părea prea convins. Văzînd că nu reușește și cunoscînd valoarea banului de pe acele meleaguri, Sinatra îl făcu o a doua propunere: Îți plătesc eu rolul, o mie de dolari pe săptămînă și îți cedez o parte din încasăările mele de la Las Vegas». — «Îți dorești rolul chiar atît de mult?» — «Ți-am spus că a fost scris pentru mine...» — «Bine Frank, vom mai vedea». (Dialogul a fost relatat în volumul «Sinatra» de Ean Wilson).

Pentru rolul cu pricina urma să dea probă și actorul Eli Wallach, de la Actor's Studio a lui Kazan, care solicita un onorariu foarte mare, iar agentul său nu acceptase nici o scădere. De aici s-a tras norocul lui Sinatra. Era fericit că devenise «actor dramatic», că nu mai trebuie să stea cu microfonul în mînă și era hotărît să fie la înălțimea partenerilor săi, Burt Lancaster, Montgomery Clift, Ernest Borgnine și Deborah Kerr. Citise și recitise romanul lui James Jones după care Dalton Trumbo făcuse ecranizarea și știa totul despre personajul său încă înainte de a se fi început lucrul. Cu toții au simțit atunci că pentru el acest rol devenise o chestiune de viață și de moarte și nimeni nu s-a mirat prea tare cînd l-a auzit spunînd că se străduiește să ajungă printre candidații «Oscar»-ului pentru cel mai bun rol secundar. Cînd filmul a fost gata, comentariile favorabile l-au justificat ambiția. În sfîrșit, sosi și seara decernării Oscarului, ediția 1953. Admiratorii săi l-au condus la aeroport la cursa New-York — Los Angeles și l-au strigat: «Să ne aduci o statueta!» — «Am s-o fac» — le-a promis el, deși îl era teamă de ceilalți candidați: Eddie Albert în **Vacanță romană**, Brandon de Wilde în **Shane**, Jack Palance tot în **Shane**, Robert Strauss în **Stalag 17**. De asemenea, bănuia că actorii, membri ai Academiei de Arte și Științe a Filmului, își vor da mai degrabă votul unui confrate decît unui cîntăreț, socotit de breaslă, un intrus. Prietenii săi îl avertizaseră că totul era posibil în acest fel de concurs. În colțul din stînga în fundul sălii, așteptînd ca Merce-des McCambridge să citească numele celui ales, el a avut cea mai mare emoție din viața sa. Cînd ea rupse plicul și citi: «Cel mai bun actor pentru rol secundar: Frank Sinatra», răspunsul a fost un ropot de aplauze. Sinatra avea 38 de ani și trăia prima lui revenire. Mai tîrziu a mărturisit că își reținuse cu greu lacrimile de emoție cînd realizase că în cîteva clipe, viața lui lua un nou curs, cu un Oscar într-un film (**De aici pînă în eternitate**), premiat la rîndul său de șase ori, pentru cea mai bună producție, regie, ecranizare, imagine, rol secundar feminin și masculin.

Rezultatul s-a materializat în aproape 30 de filme realizate cu regizori de primă mîrime, ca: Stanley Kramer, Joseph Mankiewicz, Otto Preminger,

Charles Vidor, Vincente Minnelli, Frank Capra, John Sturges, John Frankenheimer, Stanley Donen și alții. (Dintre ele, spectatorii noștri l-au văzut în **De aici pînă la eternitate**, **Expresul colonelului von Ryan, Can-Can**).

De la ecran la scena politică

Sinatra se considera un personaj victorios. Succesele music-hall-ului și ecranului nu-i mai ajungeau. Din ambiție în ambiție, el dorea acum să-și facă legături și în alte domenii, printre personalitățile lumii politice și financiare de pe coasta de est. Cum în Statele Unite se obișnuia ca actorii să participe la campaniile electorale ale candidaților la președinție, și el fiind prieten cu actorul Peter Lawford, căsătorit cu Patricia Kennedy, sora viitorului președinte John Kennedy, Sinatra a ajuns în mod public printre susținătorii acestuia. În iulie 1960, la Convenția partidului democrat de la Los Angeles, Sinatra s-a angajat fățiș să obțină fonduri pentru campania electorală a lui Kennedy. Cei doi făceau parte din aceeași generație, Sinatra avea 44 de ani și Kennedy 43, dar proveneau din medii sociale opuse, iar Sinatra se simțea mai mult decît flăcău să ajungă în anturajul clanului Kennedy și al oamenilor politici ca senatorul Lyndon Johnson, Adlai Stevenson sau a soției președintelui Roosevelt, Eleanor. O dată președintele ales, Sinatra se aștepta la o recompensă concretă. Unii afirmau că se vedea chiar ambasador. Dar rolul acesta nu l-a fost incredintat.

După asasinarea președintelui Kennedy, legăturile sale cu partidul democrat au slăbit, în special datorită fratelui fostului președinte, senatorul Robert Kennedy, care nu nutrea o simpatie deosebită pentru Sinatra ca «făcător de politică» datorită legăturilor sale cu mafia. Neobositul Sinatra nu s-a sfîșit atunci să schimbe culorile partidului său, angajîndu-se ca supporter în 1972 pentru republicani, adică pentru Richard Nixon. Din epoca sa hollywoodiană data și prietenia sa cu un actor pe nume Ronald Regan, lansat apoi în cariera politică, devenit senator de California, azi cel de-al 40-lea președinte al Statelor Unite. Prietenie ce-l va aduce pe Frank Sinatra din nou ca oaspete de onoare la Casa Albă, cu ocazia ceremoniei inaugurale a noii administrații republicane, la 20 ianuarie 1981.

Atras de scena politică ca un flutur de lumină, Sinatra nu a obținut niciodată în acest domeniu un rol pe măsura ambițiilor sale. Desigur că cei în drept s-o facă au știut că e mai bine așa. E mai bine și pentru că Sinatra a rămas astfel pentru publicul de pretutindeni, «vocea» catifelată și pătrunzătoare a multor melodii de neuitat. «Vocea» despre care dramaturgul britanic Noel Coward spunea: «Nu a cîntat niciodată o notă falsă».

Adina DARIAN



Sinatra azi, redevenit «vocea care nu a cîntat niciodată o notă falsă»

de la sonor
la musical

idolii anilor '50

Fenomenul Presley! Miracolul Elvis! Presleymania!

Cinema

John Lennon mărturisea întotdeauna cu plăcere: «nimic și nimeni nu m-a emoționat cu adevărat înainte de Elvis». Este ceea ce s-a petrecut în inima unei întregi generații. Elvis a scos primul disc în 1953 și de atunci a înregistrat fără întrerupere mai mult de 700 de cîntece diferite. A vîndut aproape 500 milioane de discuri și a jucat în 33 de filme. I se spunea The King, Regele. El a fost acela care a declanșat o adevărată revoluție muzicală în epoca sa. Stilul lui Presley, vocea, misterul care-l înconjură, au făcut din viața sa o adevărată legendă.

Legenda «regelui» Presley debutează foarte modest, într-un 8 ianuarie 1935, într-un orășel din Missis-

**700 de cîntece,
500 milioane
de discuri,
33 de filme,
25 de ani
de glorie**

sippi: East Tupelo. Mama lui, Gladys Presley, muncea toată ziua la mașina de cusut pentru cîțiva dolari pe săptămînă, iar tatăl, Vernon Presley, era un biet muncitor agricol. Totuși, așa simpli cum erau, părinții lui Presley își învățau fiul unic cum să se poarte ca să fie cît mai politicos, mai bine crescut.

I-au cumpărat o gitară. Elvis a început să cînte la școală și a impresionat-o atît de tare pe învățătoarea lui încît aceasta l-a înscris la un concurs la Alabama-Mississippi. A obținut premiul doi și a cîștigat cinci dolari cu «Old Ship» (Bătrîna corabie), un cîntec pe care avea să-l înregistreze zece ani mai tîrziu. La 13 ani, Elvis și părinții săi se mută la Memphis, în Tennessee, în speranța că vor duce o viață mai bună. Micuțul Elvis învață la noua sa școală și cîntă cu noii săi vecini. Grupul lui preferat, în acești ani de junete la Memphis, era un cvartet numit «Statemen». Cîntărețul în vogă pe atunci era Jake Hess și a avut fără îndoială cea mai puternică influență vocală — mărturisită de Elvis — asupra viitoarei vedete a rock-ului. Deocamdată, Elvis se remarcă mai mult pe terenul de fotbal unde se dovedeste a fi deosebit de rapid. Joacă foarte bine și baschet. În 1953, Micuțul cîntă la gitară și-și distrează prietenii cu glasul lui cald și învălutor. Este epoca în care părinții se văd obligați să părăsească apartamentul ce-l ocupau deoarece: «cîștigul lor anual nu le permitea un asemenea lux», cum suna adresa de izgonire trimisă de autoritățile ce repartizau locuințe. Au 30 de zile la dispoziție ca să se mute. Elvis trebuie să caute de lucru. Este angajat șofer de camion și cîștigă 30—40 dolari pe săptămînă. Tovarășii lui de volan își amintesc doar de părul lui lung și de vocea lui. Și de faptul

că era un muncitor foarte bun și foarte conștiincios.

Între timp, Elvis nu uită muzica. Ascultă tot felul de formații și-și stabilește preferințele. Printre aleșii săi era și cvartetul «Blackwood Brothers». Și deodată, o ofertă: este solicitat să se alăture grupului «Song Fellows». Foarte fericit, declară că: «asta și-a dorit toată viața», dar două zile mai tîrziu, cu ghitara pe umăr și cu lacrimi în ochi, refuză: «nu mai pot să mă alătur vouă pentru că am semnat un contract cu casa de discuri «Sun» ca să cînt Blues.»

Visul lui Elvis începea să se realizeze.

Explozia presleymaniei

Să ne întoarcem în toamna anului 1953 la Memphis, Tennessee. Elvis, pe atunci șofer de camion, intră în birourile companiei de discuri «Sun» ca să înregistreze un disc contra sumei de 4 dolari (plătită de el, evident), pe care dorea să-l ofere în dar mamei lui. Așa l-au auzit prima oară cîntînd cei de la casa de discuri. Dar a mai trecut un an pînă cînd, în 1954 deci, a recidivat cu un alt disc — pe care l-a plătit tot 4 dolari și tot pentru plăcerea lui. De data asta, însă, compania s-a nimerit să caute un nou cîntăreț. Auditia următoare s-a făcut în prezența unui gitarist celebru al studiourilor «Sun», Scotty Moore, care a hotărît că de aici înainte va lucra cu Presley. Imediat după ieșirea primului său disc, Elvis își face debutul pe scenă într-un concert organizat într-un parc și în acea după-amiază el va improviza celebrul său balans din șolduri care avea să-i aducă faima. Succesul a fost spontan și uriaș. Curînd, Elvis va abandona munca pe camion și se va ține doar de muzică.

Demarează în forță. În ianuarie 1955, un alt disc de succes. Drumul său e împiedec de aici înainte. Va cînta peste tot, în școli, pe estrade improvizate, pe camioane. Este poreclit Hill Billy Cat, motanul colinelor, sau Regele Western Pop-ului. Muzica sa e un amestec plăcut de Country tradițional — folclor să-l zicem — și blues-uri. Faima lui crește cu fiecare apariție pe scenă, cu fiecare cîntec, cu fiecare disc. Devine idolul tineretului. Turneele se țin lanț. Acum umple ochi cu spectatori tineri de base-ball. Telul lui era însă să ajungă un star, o vedetă. Era foarte ambițios, ambiție care-l va face să părăsească casa de discuri «Sun»

La East
Tupelo:
deocamdată
fără
gitară



pentru cea mult mai mare, R.C.A. Este momentul în care în viața lui va intra și Colonelul. Colonelul era o poreclă pentru un «lătrător de microfoane» de bălci, cum i se spunea lui Thomas Andrew Parker. Acesta a auzit de Presley și a venit să vadă cu ochii lui fenomenul. Își dă imediat seama de talentul excepțional al lui Presley și se impune ca omul său de afaceri, desi managerul oficial al lui Presley rămâne încă Bob Neal.

În 1955, ca să răscumperi exclusivitatea unui cântăreț contra 40 mii de dolari, era ca și cînd ai plăti să reapeți un miliardar kidnapat. O sumă enormă pe care a dat-o R.C.A. pentru Elvis.

O lună mai târziu, presleymania făcea explozie.

Uzina de vise

Toată lumea vorbește de Presley, îl critică sau îl adoră. Șmecherul Colonel Parker se face luptător și pune să-l organizeze o publicitate pe cînte. Contractul cu impresarul Bob Neal încheiază și Colonelul pune mîna total pe operațiunea Presley. Va reține, de altfel, și 25% din încasările vedetei. Elvis a înregistrat destule cîntece ca să poată scoate primul său album. Aproape toate sînt clasice ale rock-and-roll-ului. Banii curg gîrlă. Elvis cumpără părinților săi o casă. La 1 iulie 1956 canalul de televiziune N.B.C. îi solicită contra unui onorariu de trei ori mai mare decît se oferea în general vedetelor de muzică ușoară.

Presley scoate al doilea album de discuri și-și realizează și cel de al doilea vis: să ajungă la Hollywood.

Fabrica de bani

Cota lui la Hollywood crește vertiginos. Face film după film, toate scrise pentru el. Scenariul era, în mare, ce era și viața lui: povestea unui băiat de la țară care devine o mare vedetă a cîntecului și de care se îndrăgostesc toate fetele. Tot ce poartă numele lui Elvis se vinde. În 1957 puteai să-ți cumperi, în America, ciorapi Presley, cisme Presley, cămăși, pulovere, bijuterii, gumă de mestecat, bermude, agen-de, portofele, curele, cravate, pantaloni de toreador, busturi în gips, perii de păr, perne, piepteni, păpuși, albume de fotografii, pahare, stilouri, reviste, cărți, rujuri. Și nu era decît începutul unei liste de 78 de produse...

Gloria și averea o înspăimîntau pe mama lui Elvis. Iată ce povestește o prietenă a ei: «Toată această forfotă o stînjenea. Era deranjată toată ziua și nu știa cum să reacționeze. Ar fi fost fericită ca Elvis să abandoneze, să-și cumpere un magazin de mobile, să se însoare cu o fată cumințe și să facă copii de care să se ocupe ea, bunică».

1957, Vancouver, Canada. 27 000 de persoane urlă. Este răcnetul presleymaniei. Șapte-opt ani mai târziu,

Beatles-ii vor avea drept la aceiași delir. Dar în 1957, fenomenul șochează. Înspăimîntă chiar. Iată ce povestește Scotty Moore, care-l acompagna pe Presley: «O fată a încercat să se urce pe scenă. Polițiștii, la rîndul lor, au încercat s-o împiedice. Cîteva minute mai târziu, ea izbuteste să-și croiască drum, și se agată de hainele lui Elvis. Apoi un alt spectator reușește să se urce pe scenă și brusc, în mijlocul unui cîntec, mi-am dat seama că un milion de oameni se năpustesc asupra noastră». Acompaniatorii lui își amintesc cum scăpa Elvis din situațiile periculoase: «Mulțimea înnebunise. La Kansas City au rupt barajul de poliție și atunci Presley s-a întors spre noi zbind: «Salvați-vă! Să scape cine poate!» Am fugit, dar mulțimea ne-a ajuns la mașina care tocmai demara. În ziua aceea am pierdut toate partiturile, toate instrumentele, plus hainele de scenă. Noroc că ne-am păstrat viața».

Animizitatea față de Presley creștea direct proporțional cu popularitatea sa. Din toate părțile era dat în judecată că fura cîntece. Ziaristii și clericii îl criticau. Politicienii îi interziceau concertele. Fără să mai punem la socoteală gelozia bărbatilor în general. În timpul unei conferințe de presă, în vara anului 1957, Presley vorbește cu umor despre reacțiile publicului: «Dacă vă referiți la urlete, ele îmi fac un mare serviciu, pentru că-mi acoperă greseliile. Cînd scot o notă falsă, o aud numai eu».

Elvis recrut

Memphis, Tennessee, 1958. Elvis, băietelul din Sud, fostul camionagiu ajuns rege al rock-ului, vocea de aur, idolul adolescenților, capătă ordin de recrutare. Pentru Colonelul Parker este o minunată ocazie de a schimba părerile delatorilor și de a acredita imaginea unui Presley bun creștin și bun cetățean. Elvis se conformă. O conferință de presă este organizată înainte de plecarea lui la armată, în Germania Federală.

— «Treceți printr-un moment mai greu decît alți soldați, din cauza celebrității de care vă bucurați?»

— «Nu, deloc. Totul a decurs foarte bine. Nu sînt tratat mai rău sau mai bine decît alții. Așa și vroiam să fie, pentru că urmează să trăiesc doi ani printre ceilalți băieți».

Colonelul Parker a reușit. Elvis Presley a cîștigat și aureola de bun patriot, fără să-și zdrobească cariera de cîntăreț. Oficial, Elvis nu beneficiază de un tratament special. În fond, el continuă să cînte...

La sfîrșitul anului 1959, Presley este pe cale să-și termine cei doi ani de armată. Începe idila cu Priscilla, viitoarea sa soție.

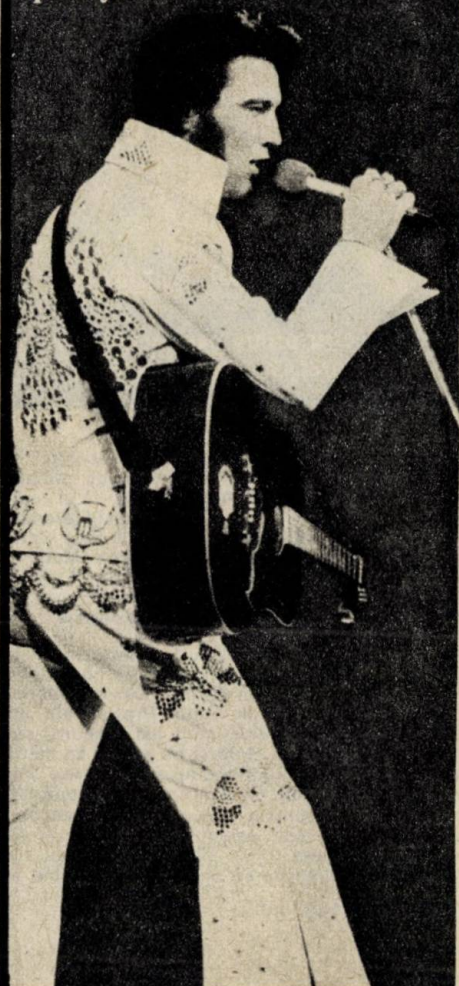
Meseria de idol

În martie 1960, Elvis a terminat serviciul militar. Întoarcerea sa în America e anunțată ca un eveniment

muzical, cultural și militar. Va fi televizat la Miami, unde este primit în emisiune de un bărbat care cu cîțiva ani în urmă îi tratase pe cîntăreții de rock drept «cretini»; e vorba de Frank Sinatra. După doi ani de armată, Elvis Presley se re-adaptează cu greu ritmului meseriei de idol. Totuși, cariera se reia, de data asta rupînd cu rock-ul grație unui cîntec rescris pentru el de Enrico Caruso, faimosul cîntăreț de operă. Cîntecul se intitula «O sole mio» și se va vinde în decursul anilor în 16 milioane exemplare sub numele de «It's Now Or Never».

Febra presleymaniei continuă cu 30 000 scrisori pe lună. Un nou album de discuri cu 11 blues-uri și cîntece militare și un film cu Elvis soldat. Cursa filmelor continuă; a făcut șapte. În primăvara anului 1961, Presley, mare vedetă mondială a discului și cinematografului, la o hotărîre importantă: să părăsească scena. La Hawai își la rămas bun de la spectacol. Va sta nouă ani fără să mai cînte în public. Adevărul este că spectatorii nu-și dau seama că marele Elvis a început să ruga-

În plină presleymanie



nească. Iată ce mărturisește el, după un concert la Pearl Harbour: «Eram mulțumit că lumea urla ca pe vremuri. Așa mi-au acoperit notele false. N-am avut timp să repet. Nu mai aveam obișnuința concertelor. Nu mă mai urcasem pe scenă din 1957. Orchestra a uitat un cîntec. Eu uitasem textele de la majoritatea melodiilor. M-am descurcat repetînd mereu aceleași vorbe».

La ultimul concert Presley se dezlănțuie: sare în aer, alunecă pe genunchi. Fetele îl bombardează cu flori.

Profesiunea de star

Luîndu-și adio de la scenă, Elvis se dedică ecranului. Iată cum sună un anunț publicitar pentru cîteva din

vînd în milioane de exemplare. Cînd are timp, se repede cu mașina la Memphis.

În 1963, Presley, rocker-ul al cărui stil a făcut să demareze istoria rock-ului, este un star de cinema. Și încă cel mai bine plătit! Totuși titlurile și textele cîntecelor sale sînt din ce în ce mai debile. Realizatorii filmelor sale socotesc că asemenea stupidități ar putea să-i distrugă cariera. Iată ce spune regizorul Don Siegel care l-a dirijat în **Flaming Star**: «E foarte greu să faci din Elvis un mare actor cînd producătorii nu se gîndesc decît la numărul de cîntece pe care le interpretează. Dacă se vor hotărî să-l folosească pentru un rol care să nu fie construit în jurul vocii sale, a cîntecelor sale, și a mișcărilor sale de solduri, poate că atunci el ar putea să ne facă o surpriză plăcută». Iar Presley însuși vorbește despre meseria de actor de cinema cam în acești termeni: «Nimeni nu te ajută. Nimeni nu-ți arată ce să faci. Înveți — sau nu înveți — de unul singur. Deocamdată cred că sînt un actor foarte prost. Este o meserie care se deprinde cu timpul, cu experiența. E drept că sînt destul de firesc în unele scene. În altele, însă, unde m-am străduit să joc, sînt o catastrofă.»

Și așa, anul 1963 se scurge în studiourile de cinema.

Trei idolatrii, trei generații

Închis în turnul său de fildeş de la Hollywood, Elvis contemplant evoluînd lumea din jurul lui. În 1965, zidul care-l desparte de restul vieții este dens și etanș. Reia un cîntec excepțional al lui Bob Dylan care, din păcate, trece neobservat. În filme continuă să reprezinte simbolurile anilor '50 pentru teenagers: mașinile, fetele, plajele. Presley este încă regele nedetronat și indetronabil al istoriei rock-ului. Dar în lumea largă, patru tineri din Liverpool agită mulțimile. După presleymania, o nouă generație descoperă beatlesomania. În 1965, iese în America discul «Beatles For Sale», cu rock-uri care nu sînt departe de primele cîntece ale lui Presley. Chiar înainte de primul turneu al Beatles-ilor în America, în 1965, genialul impresar al lui Presley, Colonelul Parker, primește un telefon de la genialul impresar al formației Beatles, Brian Epstein: «Cum ai asigurat securitatea cîntărețului dvs. acum zece ani?» Epstein ascultă răspunsul lui Parker și o idee încolțește în capul amîndurora: să organizeze o întîlnire Presley-Beatles. În vara anului 1965, John Paul, George și Ringo se află acasă la Presley. Beatles-i, influențați de vocea lui Buddy Holly și Little Richard, admit că Elvis Presley a fost totuși acela care l-a impresionat cel mai tare. În 1971, John Lennon spunea despre Elvis: «În Anglia, la început, toate formațiile semănau cu un Elvis a companionat de un grup. Beatles-ii au

vîrut cu tot dinadinsul să nu semene cu Presley. Apoi a apărut Mike Jagger și a reînviat mișcarea scenică. Oamenii au început să spună: «epoca Beatles a apus». Totdeauna am vrut să ajungem mai celebri ca Elvis, pentru că Elvis era cel mai celebru. Iar noi vroiam să fim noi cel mai mari. E firesc, nu-i așa? Vroiam să-l depășim pe Elvis, pentru că Elvis era idolul. Dar orice am fi făcut, el era acolo. De neclintit.»

Beatles, Elvis Presley, Frank Sinatra: trei idolatrii, trei generații.

Toată cariera lui Elvis a fost presărată cu nenumărate idile, cu nenumărate fete. Doar una singură a rămas constant în inima sa: Priscilla Beaulieu, fata unui ofițer de aviație, pe care a cunoscut-o în Germania, în timpul serviciului militar. La 1 mai 1967, Elvis se căsătorește cu ea la Las Vegas.

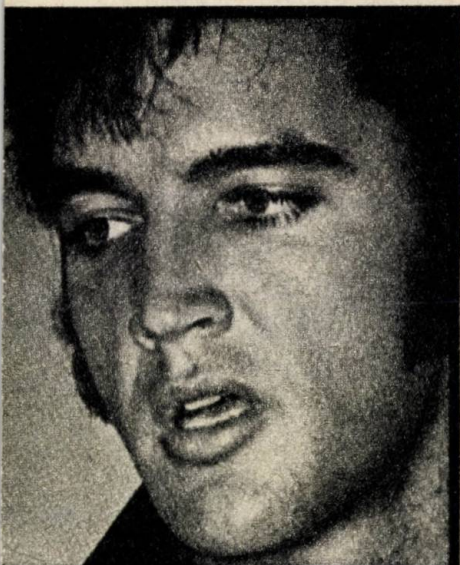
Vocația de familist

E timpul ca Elvis să facă un efort. Și miracolul se produce. Elvis Presley, miliardarul în filme și în discuri, a cărui soție așteaptă un copil, regăsește accentele de Blues pentru cîntecul «Big Boss Man». Această melodie, cea mai bună de ani de zile încoace, nu atinge însă decît locul 38 în top1 în 1967. Presley nu mai este nr 1. Chiar și rețetele filmelor sale scad.

La 1 februarie 1968, se naște fetița lui Lisa Marie. Elvis, tată de familie, regăsește seninătatea lui din tinerețe ca să înregistreze cîtece mai personale decît baladele sale cinematografice. Continuă, totuși, să facă filme. Se simte însă o diferență. Pentru westernul intitulat **Charro** el părăsește garderoba de play-boy machiat și apare în jeans și cu obraji nerași. Și, pentru prima oară, după 29 de lung metraje, e fără ghitară și nu cîntă. Deloc.

Mitul Presley

Iulie, 1968. Legenda regelui Presley demarează în forță. Și-a regăsit toată forma pe care părea că o pierduse. Are un succes imens într-o emisiune televizată. Un disc, «Elvis Special», marchează evenimentul «învierii», acest fulgurator come back. Un alt cîntec, foarte important, este înregistrat la Memphis, în ianuarie 1969: «In The Ghetto». Un cîntec care amintește de copilăria sa în Mississippi, în cartierele mixte, acolo unde albi și negri împărteau aceeași mizerie. Pentru Presley, devenit idolul miliardar binecunoscut, înregistrarea acestui disc reprezenta un act politic. El care datora atît muzicii negrilor le aduce, astfel, un omagiu foarte personal și emoționant. Este primul cîntec cu mesaj al lui Presley. Idolul va începe, astfel, să străpungă zidurile turnului de fildeş care-l țineau prizonier. Cîrînd, aceste ziduri se vor prăbuși la Las Vegas...



Pentru prima oară actor și nu cîntăreț, în westernul **Charro**

comediile muzicale ale acestui Făt Frumos al Hollywoodului: «Imaginați-vă cel mai minunat vis și realizați-l! El a regăsit paradisul terestru! În culori și panavision.» Sau: «Viva Elvis Presley! Viva Ann Margret! Elvis Presley și Ann Margret pentru prima oară într-o comedie muzicală M.G.M.: **Viva Las Vegas!**» Dixit.

Fiilele lui nu i-au interesat niciodată pe critici și nici pe cinefili, mai ales în Europa. Dar în America și Japonia, mitul Presley era atît de puternic încît era de ajuns să-l arăți pe cîntăreț pe ecrane ca distribuitorii să-și umple buzunarele pînă la refuz. Elvis își cumpără o nouă vilă. Albușele de discuri se succed. Filmele așisderea: a ajuns la 12. Viața lui e simplă: două sau trei filme pe an cu noi cîntece care se

În timpul verii lui 1969, Elvis repetă conștiințios pentru o serie de concerte. Nu mai ținuse plept unei săli de spectatori de nouă ani. Colonelul, ca de obicei, a ales locul cu iscusință, ca tot ce făcea de altfel. E vorba de cel mai luxos dintre cazinourile Nevada: International Hotel din Las Vegas, capitala jocurilor și a plăcerilor. Trebuia să se desfășoare în fața a 2.000 de persoane. Chiar și Barbra Streisand, cu o lună în urmă, nu reușise să umple sala până la refuz. Elvis e neliniștit, nervos, emoționat. Spectacolul începe: e un triumf. Petula Clark, în sală, urcată pe un scaun, urlă și bate din palme. Sammy Davis jr. va spune despre această seară: «Cînd apare pe scenă, Elvis este cu adevărat super».

Niciodată n-a avut o presă atât de elogiasă ca atunci. Temutul săptămînal «Newsweek» scrie: «Este incredibil cum a știut Presley să-și păstreze puterile supranaturale într-o lume în care stelele se aprind și se sting de la o clipă la alta».

Este o revenire fulgurantă. Discuri, albume, în milioane de exemplare. Și un film cu concerte ale lui din august 1970, tot la International Hotel. 40 de cineaști se agită să scoată filmul intitulat *That's the Way It Is* sau *Elvis Show*.

Turnată la Las Vegas, pelicula este un adevărat document uman despre mitul Elvis Presley.

Începutul sfîrșitului...

Începînd cu anul 1970, Elvis devine un obiect al Las Vegas-ului unde va cînta de două ori pe an. Între Las Vegas și turnee, se odihnește, acasă, la Memphis. Aici doarme pînă la cinci după amiază. Cînd se trezește, ia o masă frugală, se uită la televizor, se plimbă puțin cu mașina sau călare. Se duce la poarta parcului unde semnează autografe, schimbă cîte o vorbă-două cu fanii. Relu cîntece la modă, își lărgeste repertoriul. În decembrie 1970 dăruiește un cec substanțial unei clinici de dezintoxicare a drogurilor.

1971 este un nou an de consacrare al lui Presley. Autostrada care trece pe lângă proprietatea sa din Memphis este botezată de stat «Elvis Presley Boulevard». La 16 ianuarie 1971 «National Junior-Camera de Comerț» îi numește pe Elvis «unul dintre cei mai reprezentativi bărbați americani ai timpului său».

În 1972, un nou film despre «Elvis în turneu». În august, același an, se desparte de soția sa. În 1973, dă un recital la Hawai pentru ajutoarea copiilor oropsiți. În 1974, Elvis dă peste 200 de concerte și editează un album de discuri pe coperta cărui, pentru prima oară, chipul său nu mai apare. În următorii trei ani, Elvis cîntă, în medie, o zi din trei.

Presa îi ia din nou sub observație și povestește tot felul de năzbîtii pe seama lui. Continuă totuși, recunosc zărele, să rămînă cîntărețul american cu cea mai mare priză la public. Cu toate acestea — paradoxal — nu mai este nr. 1 ca în trecut. Uneori își mai regăsește entuziasmul de altădată, ca în mai 1977, la Washington, unde repurtează un succes considerabil.

Acum, Elvis trăiește din ce în ce mai retras, se îngroșă văzînd cu ochii. Încearcă să slăbească făcînd karate, dar mîncă mult prea mult ca să izbutescă. Cîrînd ajunge să cîntărească 110 kg. Se refugiază în fortăreața lui de la Graceland. La 26 iunie, dă un ultim show la Indianapolis. La 2 iulie, un ultim disc, adevărat cîntec de lebdă. La 7 iulie, ar trebui să se producă pe scena Coliseum din New York. Totul se anulează, inclusiv turneele. Motiv oficial: Elvis se odihnește. În realitate, nu se simte bine, suferă de hidropisie. Din acest moment nu va mai părăsi Graceland. Mai mult: nu va mai părăsi nici primul etaj al clădirii. Nu mai iese deloc: îi este rușine de trupul său voluminos.

Într-o dimineață se trezește foarte devreme. Este 16 august 1977, ora 9, la Memphis. Se instalează în fața televizorului cu Ginger Alden, o tinăruță cu care urma să se căsătorească pînă la sfîrșitul anului. Hoțărăște brusc să se ducă la el să se mai odihnească puțin, singur. Își ia o carte. Spre ora 14, Ginger Alden îl caută peste tot. Nu-l găsește. Bate în ușa camerei de baie. Niciun răspuns. Neliniștită, intră și-l găsește întins pe jos, fără cunoștință. La ora 15,30 la spital, medicii se declară învinși. Elvis Presley moare în urma unei crize cardiace.

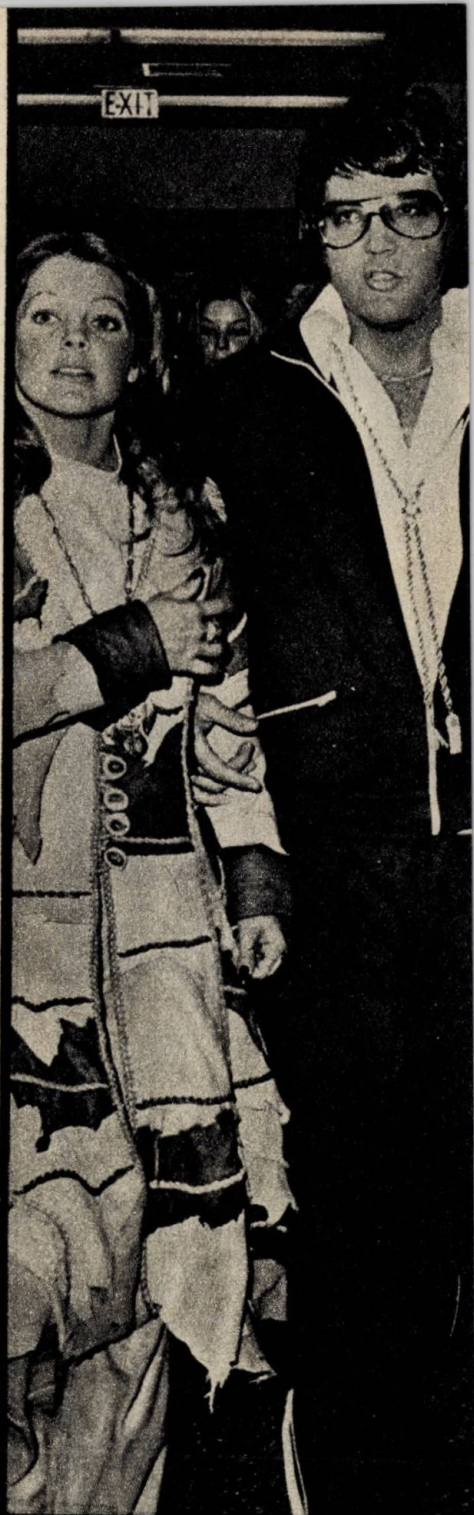
Așa a dispărut omul care timp de 20 de ani, începînd din anii '50, a înflăcărat milioane de tineri cu muzica lui. Acești tineri au recunoscut poate în el un lider, așa cum îl socotiseră cîndva de-al lor pe James Dean.

Președintele de atunci a Statelor Unite, Jimmy Carter, cărui milioane de americani i-au reclamat o zi de doliu pentru Presley, declara: «Moartea lui Elvis Presley trunchiază țara noastră de o parte din ea însăși. Pentru lumea întreagă el simboliza vitalitatea, contestarea și umorul țării noastre. A fost unic și de neînlocuit. Muzica și personalitatea sa au transformat radical aspectul muzicii populare americane».

Să încheiem această legendă fabuloasă așa cum am pornit, cu un citat din John Lennon, poetul Beatles-ilor:

«Elvis a murit. Rock'n Roll-ul nu va muri niciodată. Trăiască Elvis!».

Traducere și adaptare de
Rodica LIPATTI



38 de ani, cîteva zeci de kilograme în plus și o soție în minus (cu Priscilla Beaulieu-Presley, la tribunal, imediat după pronunțarea divorțului)



John Lennon,
în momentul
absurdei
sale
dispariții,
nu mai era
un «fost»,
ci o nouă
vedetă
în plină
ascensiune

ritmul generației '60

Succesomania

Beatles-ii nu mai există: speranța de a-și auzi din nou împreună s-a spulberat o dată cu moartea lui John Lennon, asasinat la New York, în decembrie 1980, de către un nebun ofensat că n-a obținut autograful cerut. Cînd a fost asasinat, Lennon avea 40 de ani. Obişnula să spună, în ultima vreme, rîzînd: «A sosit timpul să les la pensie!» În realitate, el se pregătea pentru o mare reintrare în scenă, cu un show. Tocmai înregistrase, după ani de tăcere, un album de 30 cm. împreună cu soția sa, Yoko Ono. Acest disc a obținut, imediat după apariție, un imens succes în America. Așadar, John Lennon, în momentul morții sale, nu mai era un «fost», ci o nouă vedetă în plină glorie.

Marea aventură

Într-o seară a anului 1959, într-un birt afumat și jalnic din Liverpool, trei tineri, Paul Mc Cartney, John Lennon și George Harrison cîntau la gitară. Toți trei au două trăsături comune: sărăcia și pasiunea pentru muzică. Ca să mai câstige ceva bani, se hotărîsc să plece să cînte la Hamburg, unde-l vor întîlni pe cel care va deveni al patrulea Beatles, Richard Starkey. Richard, poreclit «Rings» (pentru că toate degetele îi erau acoperite de inele), își va transforma curînd porecla în renume: Ringo Starr. În 1962, începe marea aventură. În cîteva luni «beatlesomania» face ravagii, mai întîi în Anglia, apoi în lumea întreagă. Regina îi primește la Buckingham și-i decorează cu «the Most Excellent Order of the British Empire». Încep să fie cotați la bursă. Această reușită halucinantă (250 de milioane de albume de discuri vîndute) îi transformă pe cei patru tineri din Liverpool, nu numai în miliardari pe viață, dar și în purtătorii de fanioane ai unei întregi generații.

Genul anonim

În 1964, ziarul «Le Monde» scria, după ce-i descoperise pe Beatles-i: «Sînt mai degrabă de genul anonim și poți ușor să-i confunzi între ei. Peste cîțiva ani, tunși, rași și frezați, aceiași tineri ar putea trece drept niște acceptabili gentlemani». Șase ani mai tîrziu, cei patru băieți lansau, pentru tinerii din lumea întreagă, moda muzicii «pop». Trebuie spus și recunoscut că, între anii 1960 și 1970, Beatles-i au dat tonul tuturor curentelor și tuturor modelor. Inventatori ai unor cîntece «clasice», ca de pildă, «Yesterday», reluate de mari cîntăreți ca Ray Charles, trecînd prin filmul dedicat lor, **Submarinul galben**, ei au atras admirația pînă la fanatism a milioane de tineri. Din păcate, capcana succesului le-a fost fatală. John Lennon, influențat de soția sa Yoko Ono, visa să ducă mai departe căutările muzicale ale grupului. Paul Mc Cartney nu mai

trăia decît cu gîndul la «rock'n roll»-ul tineretii sale. Incapabili să-și regăsească unitatea echipei pe care au format-o la debuturile lor, ei înregistrează, în 1970, într-o atmosferă destul de încărcată, ultimul lor album, intitulat «Let it be», un titlu încărcat de înțelesuri și care s-ar putea traduce «Așa să fie!»

Beatlesomania

Să mori pentru că ai refuzat să dai un autograf atinge culmea absurdității! Beatlesomania, nebunia idolilor, entuziasmul exacerbat erau apanajele anilor '60. Dar acum?

John Lennon s-a născut cu 40 de ani în urmă, la Liverpool, port la mare, cu fața îndreptată hotărît către America. La Liverpool, cînd ești muncitor, te naști în Mersey — cartier popular și aspru. Tatăl lui John n-a prea stat pe-acasă. Copilul a trăit alături de mama lui și, mai ales în stradă, unde-și formează caracterul de «dur». Îl întîlnește pe Paul Mc. Cartney. La începutul anilor '60, Anglia adolescenților se dădea în vînt după Elvis Presley, Buddy Holly, negrii americani și jazz-ul din New Orleans. În nenumărate colegii, nenumărate grupuri de fineri își încearcă puterile în toate genurile și stilurile. Cei mai înzestrați merg mai departe către rădăcinile rock-'n roll-ului și descoperă pe bătrînii blues-men-i negri americani. Și așa se pun bazele blues-urilor englezești și apoi ale muzicii pop. Dar nici Anglia și nici Liverpool-ul nu se poate spune că au început cu adevărat să cînte. După terminarea școlii, Lennon și Mc Cartney, mai apoi și Harrison, pleacă la Hamburg. Marele port înghite englezii cu duimul, care cîntă pe unde apucă și, îndeosebi, în birturile destinate marinariilor. Beatles-ii sînt, deocamdată, doar acompaniatori și nu au nici un fel de răsunset, pentru că de celebritate nici nu poate fi vorba. John Lennon, jucîndu-se cu cuvintele «Beatle» (gîndac) și «Beat» (ritm) dă un nume grupului, care devine de pe o zi pe alta, nu numai vedeta unui mic club de muzică ușoară, ci intră totodată în istoria muzicii ușoare. Beatles-ii preferă melodiile mai puțin cunoscute, dar simple și, deci pe gustul tuturor. Curînd toți tinerii din jurul lor se vor îmbrăca à la Beatles, se vor pieptăna à la Beatles. Neobosiți, Lennon și Mc Cartney vor compune cîntece și pentru alte grupuri din Liverpool, și chiar pentru niște debutanți londonezi care-și vor alege ca nume al grupului, «Rolling Stones». Apoi Beatles-ii se destramă și ani de zile nu-i mai vede nimeni împreună.

În momentul dispariției, John Lennon se pregătea să reîntre în «hit-parade». Cînd a murit Presley, s-a vorbit de sfîrșitul generației rock și al ritmului îndrăcit. O dată cu Lennon, moare ceva și din spiritul acestei generații.



Interpreți
în numeroase
filme rock:
Steve Winwood,
Rick Grech,
Ginger Baker
și Eric Clapton,
paici în
super-grupul
Blind Faith

de la sonor
la musical

Muzica anilor 70



Până în anii '70, un film cu muzică rock intra într-una din următoarele categorii: 1) filme ieftine de «serie B» cum ar fi **Don't Knock The Rock** (Nu loviți Rock-ul); 2) filme-pretext pentru evoluția unor mari vedete, cu o intrigă relativ rudimentară — de exemplu, cele cu Beatles sau Presley; 3) documentare artistice: **Woodstock**, **Monterey Pop**; 4) filme de artă, cum au fost **Symphony For The Devil** (Simfonie pentru diavol) al lui Godard sau **Scorpio Rising** (Înălțarea lui Scorpio) al lui Kenneth Anger. Filmele deceniilor 6 și 7, precursore ale celor de azi, erau adeseori, așa cum am arătat, simple pretexte pentru a immortaliza pe peliculă succese muzicale ale epocii. Nu putem omite dintre acestea, filmul **High School Confidential** (Liceul confidential) — 1958, cu Russ Tamblyn (Tom degetul de mai târziu, în rolul unui tânăr în mijlocul unui mediu sordid, cu melodia titlulară cîntată exploziv de Jerry Lee Lewis. Un loc aparte în galeria realizatorilor de filme rock îl ocupă regizorii Martin Scorsese, Perry Henzell, Kenneth Anger și George Lucas. Spre deosebire de Dennis Hopper în **Easy Rider** (1969) sau de Antonioni în mai puțin reușitul **Zabriskie Point** (1970), care la rîndul lor au utilizat discuri rock pentru a-și ilustra filmele, cei patru

**Publicul
concertelor rock
se mută în sălile
de cinema
să-și vadă idolii.
Nici un producător
inteligent
nu poate ignora
această migrație,
așa încît
1980 a devenit:
«anul muzicii
în film»**

au privit muzica nu ca pe un element decorativ, ci ca pe o esență. Anger discerne spiritul muzicii cu o vervă neîntîlnită la nici un alt regizor, chiar dacă Scorsese, în **Mean Streets** (Străzi lătrălnice) (1973), integrează perfect în acțiune cînte-

ce celebre, cum ar fi «Please Mr. Postman» (cu Marvelettes) sau «Pledging My Love» (cu Jonny Ace), iar Lucas jonglează abil cu șlagărele anilor 50 în «American Graffiti» (1973). Un specific aparte au filme cum ar fi **Having A Wild Weekend** (Un weekend nebunesc) (1965) — care a consolidat reputația grupului Dave Clark Five, dar mai ales **The Monkees** (1966—67) — serial TV creat de Don Kirshner, o palidă imitație a primelor două filme ale Beatles-ilor (Între timp, în 1965, Richard Lester realizase cu aceștia filmul **Help!**, care aducea în plus imaginea în culori. Însă un scenariu mai firav, deși plin de umor, și un entuziasm, de această dată, oarecum forțat). Înșiși membrii formației Monkees (care realiza banda sonoră a filmului și care, astfel, a devenit celebră), deranjați de catalogarea carierei lor drept «frauduloasă», au încercat să se reabiliteze în 1968, prin intermediul filmului **Head**, soldat cu un eșec, cu toate că pe generic apăreau Annette Funicello, Frank Zappa și, în calitate de co-autor, Jack Nicholson. Un foarte reușit documentar artistic este **T.A.M.I. Show** (1965), realizat de Steve Binder, al cărui final este de-a dreptul entuziasmat: James Brown oferă o senzațională versiune de 10 minute a piesei cu un titlu semnificativ, **No Man Alive Can Make Me Leave The Stage** (Nici un om



Mircea Banicula,
una din vocile
din *Septembrie*,
așteaptă,
fotogenic,
un rol
într-un film
cu și despre
tinerii
care iubesc
folkul
sau rockul.

În viață nu mă poate face să părăsesc scena).

Cînd totuși o face, în aplauzele orchestrei, apar Rolling Stones. Mick Jagger a înțeles că nu-l poate concura pe Brown pe terenul dansului. În cel mai pur stil rock, atît de caracteristic lui, și-a condus colegii către un final exploziv, maturizat în piesa *It's All Over Now* (Totul s-a sfîrșit). Acest film exprimă forța și pluralismul rockului în tot ce are el mai bun, inaugurînd o adevărată eră a filmelor-spectacol. În 1966, spre exemplu, cunoscutul Phil Spector realizează *The Big T.N.T.*

Show, o încercare de a imita, chiar și în titlul filmul precedent. În orice caz, un florilegiu de ași se perindă și aici prin fața spectatorului, acest gen de pelicule avînd înaintea de toate valoarea unor documente vii, ceea ce nu e deloc puțin: Ike și Tina Turner, Ronettes, Bo Diddley, Byrds, Lovin' Spoonful, Ray Charles, Donovan, Joan Baez... O mică capodoperă este *You Know Something Is Happening* (Stii, se-nîmplă ceva), al lui D.A. Pennebaker, în care Bob Dylan este urmărit în turneu, surprins în instanțanee de neuitat: repetînd în tihnă un cîntec împreună cu Johnny Cash, cîntîndu-se cu Lennon sau cîntînd cu o forță uimitoare, cuprinzînd microfonul în palme, «How Does It Feel».

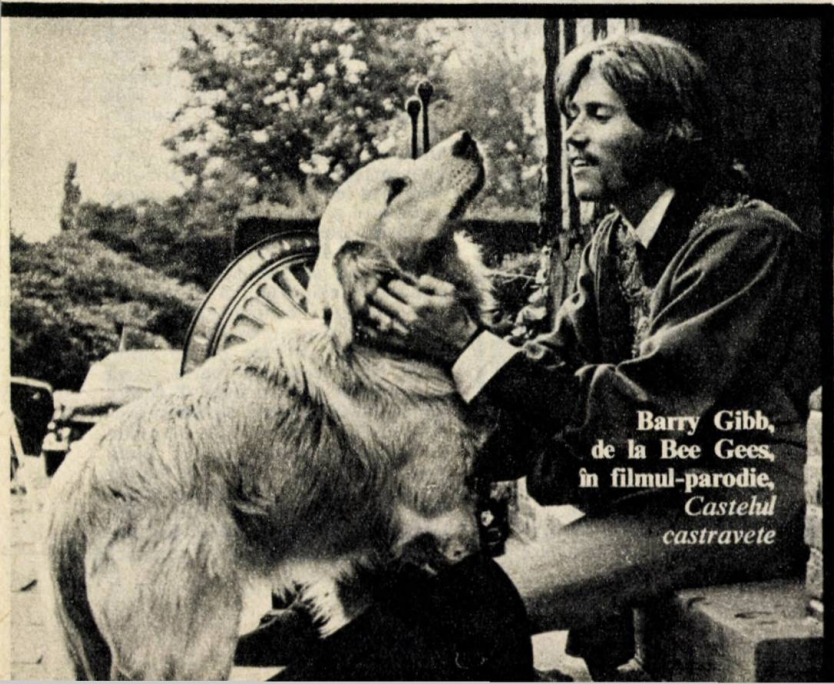
Între film și viață

Dispariția unor star-uri de primă mărime, ca Hendrix sau Joplin, a dat naștere la cîteva documentare montate din material de arhivă, ca de exemplu *Janis* (1974). Dintre toate filmele rock de non-ficțiune de după *Woodstock* (1970), două suscită un interes artistic real, ambele referitoare la Rolling Stones. Primul, din 1970, poartă titlul *Gimme Shelter* (Dă-mi adăpost) și este o relatare a turneului american din anul precedent, inclusiv concertul de la Altamont. Scene ale preparativelor pentru acest concert sînt intercalate cu imagini din concertele precedente sau din culise. Evoluția formației, în pline tulburări provocate de Hell's Angels (solistați să mențină ordinea, cu rezultatele cunoscute...) se constituie în cel mai bun moment cinematografic al grupului. De o valoare documentară de excepție, filmul pierde însă, pentru că refuză să răspundă la întrebările firești pe care le naște, referitoare la cultura tineretului și cultul vedetelor: membrii grupului sînt zugrăviți ca victime, ca și cum sco-

pul filmului n-ar fi acela de a se ocupa de evenimente reale, ci de a-l absolvi pe cel ce finanțează filmul de orice responsabilitate legată de eventualele manifestări de violență... Cînd în 1972, Stones-ii au întreprins un nou turneu în S.U.A., ei l-au solicitat lui Robert Frank un film. A rezultat o peliculă revelatoare, nemiloasă, un film de autor, nu unul despre vedete rock, un film ce probează o înțelegere superioară a complexității star-sistemului. De aceea, nu e de mirare că ei l-au înlocuit cu un corect film-spectacol, intitulat tern *Ladies and Gentlemen, the Rolling Stones!* Din multitudinea de filme care ar mai putea figura în această micro-antologie se mai desprind, oarecum, *Super Fly* (1972), cu banda sonoră scrisă și interpretată de Curtis Mayfield (o poveste din ghetto-ul negrilor) și mai ales *The Harder They Come* (Devin mai aspri) (1972) — o strălucită analiză a ascensiunii unui tînră jamaican (Întruchipat de cîntărețul Jimmy Cliff) care sosește la Kingston cu speranța de a deveni o vedetă a muzicii reggae, reușind în cele din urmă să ajungă în topuri. Regizorul Perry Henzell folosește cîteva dintre cele mai reușite pagini reggae pentru a comenta acțiunea. Tot în categoria filmelor rock de ficțiune intră și *That'll Be The Day* (Aceea va fi ziua) (1974) și *Stardust* (1975) — în care celebrul cîntăreț și compozitor David Essex urmărește urcușul tînrului Jim Mac Laine (erou inspirat oarecum de Lennon), de pe băncile școlii pînă la cinismul calculat al vedetei pop. De altfel Essex s-a afirmat ca un talentat actor încă din 1972, cînd a apărut timp de 2 ani în musicalul *Godspell*. Ulterior, el a fost solicitat pentru un alt musical de mare succes, *Evita* — evoluțiile sale fiind recompensate cu prestigioase distincții. De curînd, el a fost solicitat să scrie muzica filmului *Silver Dream Racer*, inspirat din viața motocicliștilor de curse.

Victoria asupra prejudecăților

Revenind la evoluția în timp a filmului muzical, este evident că, pe măsura scurgerii anilor, publicul rock nu numai că a crescut în vîrstă, dar a devenit mai pretențios, iar tinerii realizatori au dobîndit prestigiu în industria cinematografică. Această muzică rock, stigmatizată în 1956, de către un reverend îngrozit, care o considera drept «un cult voodoo al frustrării și stidării», a intrat, în modul cel mai firesc, pe ușa din față a cinematografului. În anii 70, mai mult de o duzină de filme importante (amintite, unele, în primul nostru articol) utilizau rockul pentru a sublinia și însoți acțiunea. Astăzi, mai mult ca oricînd, rockul este folosit în filme de toate tipurile. În 1980, publicul a putut vedea, între altele, *Roadie* (cu Deborah Harry — de la grupul Blondie, Meat Loaf, Alice Cooper), *Rock Justice* (Dreptatea rockului), *Divine Mad-*



Barry Gibb,
de la Bee Gees,
în filmul-parodie,
Castelul castravete

ness (Nebunie divină) cu Bette Midler, **Times Square, One Trick Pony** (Șiretlicul unei bancnote) cu Paul Simon, **Foxes** (muzica de Giorgio Moroder, cu Cherie Currie, fostă la Runaway). Succesul unor **Grease** sau **Saturday Night Fever** a provocat o adevărată avalanșă, a dat naștere unui curent, multe filme datorându-se unor producători dorinzi de câștig, gata să exploateze o sursă sigură, dar și unor regizori foarte tineri, descătușați de corsetul muzicii de film tradiționale, pe care o stăpinesc mult mai puțin decât rockul atât de familiar lor. 1980 ar putea fi numit «anul muzicii de film», într-alfă a trecut banda sonoră în prim-planul atenției generale. Chiar atunci cînd nu figurează în distribuție, vedetele rockului își aduc o contribuție decisivă la succesul filmelor, prin aportul adus de vocile lor. **The Empire Strikes Back** (continuare la Războiul stelelor), **The Jazz Singer** (muzica: Neil Diamond), **McVicar** (cu Roger Daltrey de la Who în rolul titular), **Popeye** (cu muzica lui Harry Nilsson), **Ragtime** (compozitor: Randy Newman) sînt doar cîteva dintre ele. Producătorii au devenit conștienți că publicul concertelor rock se mută automat în săliile cinematografele pentru a-și vedea sau asculta idolii.

O mină de aur pentru producători

Dar cea mai recentă explozie în arena benzii de celuloid este aceea a muzicii country, ce a adus cu ea cîntece cu un aer tradițional, scenarii mai simple, cu povești pe gustul tuturor. După cum se știe, country (and western) este, practic, muzica populară americană. Chiar dacă în multe filme despre Vestul, sălbatic sau nu, era prezent, inevitabil, un fundal muzical country abia acum sînt subvenționate filme country cu buget mare, iar vedetele genului trec din studioul de înregistrare și în distribuție. Filmul «pionier» este considerat **Every Which Way But Loose** (Orice cale, dar să nu pierzi) al lui Clint Eastwood, care a egalat succesul de casă al unor pelicule ca **Nașul**, **Fălci** sau **Exorcistul**. Albumul ce conține banda sonoră a filmului, distins cu «Discul de platină», a dat 4 discuri single care au ocupat locul 1 în Topul country, propulsîndu-l pe producătorul Snuff Garrett. Pe acesta din urmă îl găsim, de altfel, și pe genericul altor filme de aceeași factură: **Any Which Way You Can** (Pe orice cale, în orice fel), continuare a peliculei amintite) **Bronco Billy** (în care același Eastwood apare alături de cîntărețul country Merle Haggard), precum și al seriei a doua de la **Smokey And The Bandit** (în care Burt Reynolds evoluează alături de grupul country Statler Brothers). Dar adevărata integrare a muzicii country în scenariu o aflăm în cazul filmului **Coal Miner's Daughter** (Fiica minerului) — biografie a celebrei cîntărețe

Loretta Lynn (întruchipată de Sissy Spacek). Sînt evocate începuturile ei artistice, în urmă cu 20 de ani, alături de Patsy Cline, recreîndu-se perfect ambianța epocii — aceeași și cu concursul unor cîntăreți cunoscuți ai genului, cum ar fi Minnie Pearl sau Ernest Tubbs, care-și joacă propriul rol. Un alt exemplu edificator ni-l oferă Willie Nelson — una din marile vedete ale genului. După ce a scris muzica la **The Electric Horseman** (Călărețul electric), în care a și jucat, încurajat de succes a recidivat cu **Honey-suckle Rose** (Caprifoiul) iar în prezent transpune pe ecran L.P.-ul său «de platină» din 1975, **The Redheaded Stranger** (Străinul roscat). Dolly Parton, altă celebritate country, și-a câștigat galoanele de actriță în **9 To 5**, o comedie în care joacă alături de Jane Fonda și Lily Tomlin. Filmul **Hard Country** reunește pe afiș pe Tanya Tucker și Michael Murphey, în timp ce Kenny Rogers, după succesul unei pelicule pentru TV, **Gambler**, plănuiește să monteze, pe Broadway și apoi pe marele ecran, albumul său «Gideon». Dar cel mai recent succes al filmului country este **Urban Cowboy**, cu John Travolta în rolul principal, succes care se datorează în mare măsură producătorului (muzical) Irving Azoff, de numele căruia se leagă un alt «soundtrack» de excepție, **FM**. În acest **Cowboy de la oraș** își aduc aportul cîntăreții Bonnie Raitt, Mickey Gilley, Linda Ronstadt, Johnny Lee, Bob Seger, Joe Walsh, grupul Eagles. După ce pierduse rolul din **American Gigolo**, Travolta își recîștigă fani-i cu acest al 4-lea film al său sub «bagheta» regizorului James Bridge. Avem de-a face, de fapt, cu o translație pe coordonate country a **Febrei de simbătă seara**.

Noul musical în pași de dans

Semnificativ pentru ceea ce înseamnă musical-ul anilor 80 este **Fame** (Faima) — (regia: Alan Parker, muzica: Michael Gore). Pretextul este aici povestea unei celebre școli new-yorkeze, unde se predau dansul, muzica și arta dramatică. Filmul debutează cu examenele de admitere, urmărind apoi evoluția elevilor: Ralph este portorican, Leroy — negru, Montgomery — alb, Coco — mulătră, dar între ei se naște o profundă fraternitate artistică. Această școală, reală, ne oferă scene muzical-coreografice de neuitat și cîteva melodii frumoase (Fame, Hot Lunch, Never Alone), iar cîntăreța Irene Cara se afirmă ca un mare talent. Foarte asemănător ca subiect și realizare este filmul francez al lui Michel Lang, **Tous vedettes**. Cu excepția lui Leslie Caron, în film apar numai adolescenți ce rîvnesc la celebritatea artistică. Lang este fidel nu numai tematicii abordate în precedentele sale creații ci și colaborării cu compozitorul Mort Shuman. Un film despre ascensiunea unui grup disco — în

cazul nostru, Village People — este **Can't Stop The Music** (Nu poți opri muzica) al regizoarei Nancy Walker. Îi regăsim pe cei 6 tineri ce alcătuiesc această colorată formație, fiecare încarnînd, cu costumele respective, un personaj anume: Motociclistul, Negrul, Apașul, Polițistul, Cow-boy-ul, Muncitorul. Ei sînt lansați de un fost manechin (Valérie Perrine) și prietenul ei (campionul olimpic la decation Bruce Jenner), prilej de a asculta ritmurile sacadate ale compozitorului Jacques Morali.

O creație superioară pe plan artistic este **The Rose** (Trandafirul) — un implacabil documentar-rechizitoriu, deasupra căruia plutește umbra lui Janis Joplin, moartă în circumstanțe asemănătoare eroinei acestui film, în urma unei «coverdose» combinate cu alcool. Dar nu avem de-a face cu o simplă biografie a vedetei, ci cu un omagiu adus unei întregi pleiade de talente James Dean, Marilyn Monroe, Jimi Hendrix, Jim Morrison... Pe ultimii doi, «martiri sinucigași», regizorul Mark Rydell, fost actor și pianist de jazz, i-a cunoscut personal. Filmul povestește 5 zile, ultimele, din viața cîntăreței, supranumită «The Rose». Plină de forță și în același timp vulnerabilă, tragică, rînd pe rînd emoționantă și capricioasă, tandră și violentă în egală măsură, cîntăreata Bette Midler este remarcabilă în acest rol. Susținută de un manager (Alan Bates) fără scrupule, avid de bani, Rose devine o celebritate: în turneu, zi după zi, ea se dăruie publicului care o idolatrizează. Devorată însă de carieră, ea nu mai are viață particulară și nici loc pentru dragoste. O va întîlni, totuși, pentru cîteva ore, în persoana lui Dyer (Frederic Forrest), dar nu va

Aura Urziceanu, o voce care a traversat oceanul, dar n-a trecut granița dintre micul și marele ecran





**Fostul interpret principal din
Ultima noapte a copilăriei ac-
tualul animator al popularului
grup Roșu și Negru: Liviu
Tudan**

ști s-o păstreze. Această iubire ar fi putut-o salva... Visul ei, înainte de a se retrage, era de a reveni în satul natal, pentru ca aceia care odinioară au ignorat-o și umilit-o să vină s-o aplaude ca pe o regină. Dar este singură, acolo, pe scenă, cu microfonul în mână, pe buze cu un derizoriu cîntec de dragoste... Midler amintește mult de Barbra Streisand, mai excentrică, încă mai

**De la muzica ușoară la film
nu este decît un pas — pare a
spune frumoasa cîntăreață po-
loneză Irena Jarocka. Pas pe
care l-a și făcut...**



kitsch. Pe remarcabilul Alan Bates îl reîntîlnim în rolul celebrului coregraf Diaghilev, în filmul *Nijinski*. Regizorul Herbert Ross ne oferă o peliculă asemănătoare, pe undeva cu *Tchaikovski and the Music Lovers* (1972), al lui Ken Russell — realizator fascinat de subiecte muzicale. Ross recrează epoca euforică a baletului aceea dintre 1915—1922. Tot balet, modern de această dată, în tulburătorul *All That Jazz*, al lui Bob Fosse — unul dintre cele mai remarcabile «musical»-uri din 1980. Cine putea bănui că tînrul dansator și coregraf din comediile muzicale MGM din anii 50, Fosse, va deveni — după o lungă carieră de regizor pe Broadway — autorul grav al unor filme ca *Lenny* sau *Cabaret*, sau acela, narcisic, baroc, derutant, al acestui «8 1/2» muzical? *All That Jazz*.

Musicalul cu accente sociale

John Belushi și Dan Aykroyd, «The Blues Brothers», împrumută numele duetului lor unui film ce va rămîne cu siguranță între cele mai populare realizări muzicale ale lui 1981. Celebri în S.U.A. datorită show-ului lor TV «Saturday Night Live», ei au făcut apel pentru acest film, la Ray Charles, Aretha Franklin, James Brown, Cab Calloway. În film, Jake și Elwood Blues, al căror cazier e foarte încărcat, hotărăsc să salveze de sub amenințarea fiscului orfelinatul în care au crescut. Cum? Repunînd pe picioare fosta lor orchestră, Blues Brothers Band! După multe peripeții și urmări muzical-politiste, concertul are loc. Înainte de a fi din nou arestați, cei doi frați reușesc să înmîneze suma necesară... Între filmele care reușesc să cucerească publicul tînr, căruia i se adresează în mod expres, aflîm prin story cît și prin muzică, se numără *American Gigolo*, realizat de Paul Schrader, cu muzica foarte modernă, electronizată, a lui Giorgio Moroder. Este istoria unui tînr care pătrunde în societatea luxoasă din Los Angeles, datorită fizicului și șarmului său — rol interpretat de un foarte talentat actor de 31 de ani, Richard Gere. Încă din școală, Gere a fost atras de muzică și, după cîteva experiențe în teatru, intră într-o formație pop. În 1971, apare într-o operă rock la New York, apoi în *Grease*, pe Broadway (nu e de mirare, deci, că a fost preferat lui Travolta, înzeștririle sale fiind, evident, superioare.)

Dar nu numai rock și disco întîlnim în filmele muzicale din ultima vreme, ci și «new wave» — acel nou val ce se dorește a fi, ca și în cinema, înnoitor. Din această categorie, mai demne de atenție ni se par (*Cha-Cha* — film olandez ce zugrăvește lenta decadere, la Amsterdam, a unei foste vedete rock, și *Breaking Glass* — ambele din 1980. Acesta din urmă, producție britanică regizată de Brian Gibson,

urmărește avaturile lui Danny, tînr impresar pop și ale unei debutante, Kate, intruchipată de dinamica cîntăreață și compozitoare Hazel O'Connor. Prilej de a asculta 13 cîntece originale, reunite pe un disc L.P. de succes. Pentru că legătura dintre filmele muzicale moderne și industria discului și spectacolului, acel «show business», este fundamentală. Așa încît, iată, un grup de hard-rock la mare modă, AC/DC, trece direct de pe scenă pe ecran, fiind urmărit de tinerii realizatori francezi Eric Dionysius și Eric Mistel pe parcursul unui turneu. Așa s-a născut *Let There Be Rock* (Trăiască rock-ul), un film în care cei doi încearcă, în ciuda admirației pentru subiect, să se detașeze, pentru a înțelege în ce măsură accesul brusc la o popularitate imensă afectează pe foarte tinerii membri ai grupului. Într-un spațiu rock asemănător ne mentine muzica compusă și interpretată de celebrul grup Queen pentru filmul produs de Dino de Laurentiis, *Flash Gordon*. Sursa de inspirație: cunoscutul erou de «benzi desenate» omonim, creat în 1934 de Alex Raymond. Filmul se înscrie pe linia de ficțiune comică de tip Războiul stelelor. De această dată, însă reprezentanții Terrei se înfruntă cu conducătorii belicoși ai planetei Mongo, care au provocat pe Pămînt o eclipsă totală de soare, prin devierea Lunii de pe orbită...

La rîndul său, cinematograful francez pare hotărît să depășească, o dată pentru totdeauna, tiza cîntecelor edulcorate, îngînațe la acordeon la malul Senei. Semnificative sînt cele trei filme la care ne vom referi în continuare. *Je vous aime* (regia: Claude Berri, muzica: Serge Gainsbourg), cu Catherine Deneuve în rolul principal, are un «procent» muzical foarte însemnat; aici, Gainsbourg își joacă propriul rol, acela de compozitor, textier, interpret; Gérard Depardieu intruchipează un instrumentist care devine cîntăreț rock (el chiar evoluează în această postură, alături de grupul Bijou); iar cîntărețul Alain Souchon joacă rolul unui librar. De o cu totul altă factură este *Téléphone Public* — film datorat lui Jean-Marie Périér, și consacrat formației Téléphone. Périér, revine, de fapt, la prima sa iubire: ani la rînd el a fost fotograf la cunoscuta revistă pentru adolescenți «Salut les copains». Este un film vesel, reușit, fără excese, despre o lume pe care Périér o cunoaște perfect. Umorul amintește de opera ex-fotografului Beatlesilor, Richard Lester, *Spilul* — Marele Premiu la Cannes în 1966. Chiar dacă Téléphone nu sînt Beatles... «Dickie Rol»; romanul de succes al scriitoarei Françoise Mallet-Joris, stă la baza unui serial de 6 episoade prezentat în acest an la TV franceză. În rolul titular apare cîntărețul Dave, care interpretează cîteva frumoase cîntece scrise de Marie-Paule Belle. Dickie este un cîntăreț provenit dintr-un mediu mo-

dest. Primul său disc devine rapid un mare succes și Dickie se vede propulsat brusc la rang de vedetă. Manipulat de către impresarul său, el este depășit de tot ceea ce i se întâmplă, va sfârși prin a fi înnebunit, ca în atâtea cazuri, de propria-i celebritate. Dickie Roi este, evident, un melan al personalității unor Patrick Juvet (desemnat inițial pentru acest rol), Claude François, dar mai ales Mike Brant, cu al său tragic destin.

Cele mai bune dintre cele mai bune

În finalul acestui amplu material, am rezervat spațiu pentru patru dintre cele mai importante filme muzicale ale ultimilor ani, fiecare din ele reprezentând o anume concepție regizorală, un anume mod de a integra muzica în story. Mai întâi, **Xanadu**: decoruri fabuloase, sute de actori și dansatori, o poveste care pendulează între 1940 și 1980, totul sub bagheta regizorului Robert Greenwald. Cintelele filmului sînt compuse de Jeff Lynne, conducătorul grupului Electric Light Orchestra, și de John Farrar. Protagonisti: Olivia Newton-John, Gene Kelly și tânărul actor Michael Beck. **Xanadu** este evaziunea departe de realitate, acolo unde visele cele mai îndrăznețe capătă contur; **Xanadu** este de asemenea întâlnirea stepului cu rock-ul, dar și o poveste de dragoste. Comedie muzicală în maniera «clasică», adresându-se unui public larg, **Xanadu** revine Hollywoodului de altădată: de la music-hall se trece direct la rock și la evoluțiile pe patine cu roțile... Olivia Newton-John confirmă aici succesul din **Grease** și polivalența talentului ei.

În 1968, un film de animație (fragmente au fost difuzate și la noi, la TV) revoluționa atât tehnica desenului în sine, cât și maniera de integrare a muzicii în acțiune: **Submarinul galben**, al lui George Dunning, pe muzică Beatles, este o antologie a tuturor căutărilor din domeniul plasticii de-a lungul anilor, benzii desenate fiindu-i împrumutate elemente din science-fiction, arta psihedelică, din arsenalul TV cel mai sofisticat. John, Paul, George și Ringo sînt caricaturizați cu umor și spirit, iar muzica și desenul se integrează în așa fel încît fiecare din compozițiile Beatles-ilor servește în același timp de comentariu și punct de plecare pentru secvența următoare. Dunning este unul din maeștrii școlii canadiene, alături de Norman McLaren. Scenariul este alcătuit dintr-o serie de variații pe tema cuceririi Peperland-ului, țară mirifică unde domnesc bucuria de a trăi și... muzica pop. Primejdia vine din partea sumbrilor Meanies, pe care nu se încearcă atât a-i învinge, cât a-i converti la muzică! Ceea ce se va și întâmpla... Realizat după 10 ani, avînd un subiect asemănător, preluat de la celebrul album omonim al formației Beatles, filmul **Sgt. Pepper's Lonely He-**

arts Club Band (Orchestra Clubului inimilor singuratică a Sergeantului Pepper) nu a multumit pe deplin, în ciuda mijloacelor financiare și «arsenalului» artistic: cei 3 Bee Gees (frații Barry, Robin și Maurice Gibb) și Peter Frampton îi întrușchipează pe Beatles, alături de ei mai aparînd Aerosmith, Earth, Wind and Fire ș.a. Muzica, chiar re-interpretată, este un mare punct de atracție, dar ea nu reușește să salveze filmul, minat de exagerata încercare de vizualizare a textelor pline de fantezie, supra-realiste adesea, ale Beatles-ilor. Un subiect generos, așadar, ratat din cauza limitelor regiei, ceea ce nu s-a mai întîmplat în cazul lui **Părul**, film din același an, 1979. Deși fără nici o experiență anterioară în acest domeniu, regizorul Milos Forman, cu imensul său talent, stăpînește perfect materialul muzical și literar, oferindu-ne un film cu un ritm interior impecabil, cuceritor prin modernitatea limbajului, dirijarea jocului actorilor și a momentelor coregrafice, precum și prin valoarea noilor versiuni muzicale (între «voci»: Melba Moore și Ellen Folley). După cum se știe, spectacolul scris de Ragni și Rado a căpătat, începînd de prin 1968, numeroase versiuni scenice, în toate colțurile lumii, fiind, așa cum pe drept cuvînt s-a remarcat, un «Hernani» al epocii, datorită importanței sale sociologice. Blue-jeans, cămăși înflorate, hippies, dorința de evadare în dimensiunea a 5-a, ororile războiului din Vietnam, visul de a călători în țări exotice și multe altele, într-un tot eclectic, în care însă tineretul se regăsește. Forman insistă asupra elementului grav al scenariului: tânărul Claude Berger, care iubește viața și muzica, anti-războinic și pașnic în străfundul sufletului, refuzînd «establishment»-ul, viața mic burgheză a părinților săi, ajunge, dintr-o joacă terminată tragic, într-un avion militar cu destinația Vietnam. Ultimele secvențe ni-l arată pe prietenii săi în fața mormîntului lui Claude, după care, plin de semnificații, din mil de plepuri tinere se înalță, în fața Casei Albe, emoționantul **Let The Sunshine In (Lăsați să intre strălucirea soarelui)**.

Importanța acestor filme rock, de-a lungul anilor, rezidă după cum se vede din oglindirea directă, ne-trunchiată, a frămîntărilor tinerei generații, a aspirațiilor sale, împlinite sau nu, a neliniștilor unor adolescenți — în contextul societății capitaliste — debusolați. Pe ansamblul lor, ele au, cu toate acestea, un caracter tonic și ocupă un loc de frunte în preocupările cineaștilor de pe toate meridianele. Cîteva ultime date sînt edificatoare, mărturie a interesului publicului pentru filmele muzicale. Între cele 100 de videocasete cu tirajul cel mai mare au fost, în 1980 peste 30 de filme muzicale, în frunte cu **Saturday Night Fever** (locul 2).

În topul revistei «Billboard», figurau, în martie 1981, benzile sonore

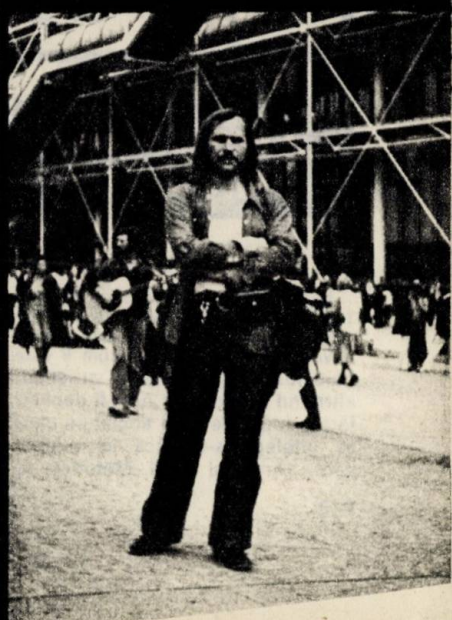


Anda Călugăreanu, compozitoare, cîntăreață, actriță. Dar nu în filme muzicale...

a 10 filme. Dintre acestea, **Xanadu**, **Honeysuckle Rose (Caprifoiul)** și **Urban Cowboy** dețineau deja «Discul de platină» (pentru 1 milion de exemplare vîndute), iar **Fame (Faimă)** — «Discul de aur». Cifrele, recli dar semnificative, i-au convins de mult și pe cei mai sceptici că filmul muzical a intrat din nou într-o perioadă de înflorire, ceea ce justifică acest articol.

Octavian URSULESCU

Mircea Florian, semnatat de muzică de film și scenă, interpret și instrumentist al unui folk-rock de avangardă



în direct
din Hollywood

O actriță
pentru toate
generațiile:
Jane Fonda



Revista „Cinema” în cetatea filmului

„Cred că pot dormi liniștită”

În cadrul unei reuniuni de intelectuali și artiști care s-a ținut în capitala filmului american, Jane Fonda a vorbit foarte succint, cum îi este obiceiul, despre viața ei artistică, afirmând că aceasta n-ar fi deplină fără o luptă pe plan social pe care ea înțelege s-o ducă în numele celor săraci și umili. Metodele la

care recurge sînt acele acțiuni de protest și de educare a oamenilor atît prin artă cît și cu concursul direct al unor personalități artistice și din viața politică a țării. «În felul acesta — mi-a adăugat zîbind cu subtext — cred că pot să dorm liniștită că nu vegetez pe lumea asta».

Jane Fonda este profund nemulțumită și uneori chiar furioasă din pricina unor situații pe care ea le consideră anormale și pentru care nu se face mai nimic: de exemplu, acel gunoi care a început să invadeze orașele sau poluarea care amenință viața citadină sau exis-

tența ca în niște ghettouri ale săracilor în anumite cartiere sau a indienilor, mexicanilor etc. Este foarte ostilă modului în care reclama comercială induce în eroare populația și nu în ultimul rînd este furioasă pe inechitatea poziției femeii în instituția conjugală. Jane Fonda este o perfecționistă atît în artă cît și în viață. Adică, cum se spune, este un om și jumătate. Talentul ei de a reda personaje profund realiste, pînă la cea mai fină nuanță, nu face decît să amplifice respectul tot mai mare de care a început să beneficieze în rîndul generațiilor de spectatori.

După 18 ani

Filmul **Tribut** era așteptat cu nerăbdare de lumea criticilor și nu numai de ea, pentru că fusese realizat după o piesă de teatru ce s-a bucurat de mare succes pe Broadway. O atracție în plus o constituia faptul că în distribuție se afla Jack Lemmon, alături de Lee Remick și de un actor în plină ascensiune, Robby Benson. Deasemenea un argument îl constituia și regia lui Bob Clark. Așa încît după premieră m-am gîndit să-l întîlnesc pe Lemmon. Discuția a fost plăcută și pe teme diverse, dar rețin următoarea precizare făcută de Lemmon în ce privește arta actorului: «Actoria, după părerea mea, nu depinde numai de tehnică sau de disciplină. Un actor poate împinge cu un pas mai departe această artă dacă este în stare să contopească personajul pe care-l interpretează cu lumea celor cărora li se adresează.» L-am mai întreb, dacă la aceasta contribuie, și în ce măsură, partenerii pe care-i are în scenă? Sigur că, atunci cînd o face pe cont propriu, se evidențiază aptitudinea lui artistică — apoi după o mică pauză de reflecție, a adăugat: «dar cu parteneri ca Lee Remick (în **Tribut**), Shirley McLaine (în **Apar-tamentul**) sau Jane Fonda (în **Sindromul...**), arta parcă ajunge la e-



«Un actor
poate
împinge
mai departe
această artă
spune
Jack Lemmon

sențele ei cele mai profunde și mai compacte».

Cum Jack Lemmon interpreta aici un rol cu care obținuse mari succese pe Broadway iar Lee Remick și Robby Benson erau, cum s-ar spune, «noui veniți» în acest context, i-am mai întreb, cum s-a simțit alături de parteneri noi? «Iată ceva la care nu prea m-am gîndit... Păi, să vedem... Da, într-adevăr, pot a-

firma fără rezerve că replicile și situațiile erau ca odinioară și totuși ceva mi se părea într-adevăr inedit: erau aceste două prezențe care mi-au prilejuit o experiență nouă. O experiență la care ei doi au contribuit cu prospețimea talentului lor și am impresia că mă refer la ceea ce spuneam adineori apro-po de arta actoricească».



«Totul
e să te
hotărăști
la timp»
(Goldie
Hawn)

Un fluture numit Hawn

Acum doi ani, după o conferință de presă, Goldie Hawn, «steaua», mi-a acordat un interviu în cursul căruia mi-am permis, la un moment dat, să-i recomand să-și ia viitorul profesional în propriile-i mâini. Acum, după premiera filmului **Private Benjamin**, care se bucură de un deosebit succes pe piață, în primul rînd pentru că Goldie Hawn este și interpreta rolului principal, actrița și-a amintit de conversația noastră.

«În realizarea unei cariere artistice — mi-a spus ea de astădată — dificultatea cea mare este să iei o hotărîre la timpul oportun. Și cred că am fost inspirată». Trebuie să spun că Goldie Hawn este o persoană cu serioase obligații familiale și mai ales materne și că se află printre cei puțini care reușesc să-și îndeplinească simultan toate aceste obligații. «Ea pornește de acasă la cinci dimineața ca să fie pe platou și gata de filmare la șapte dimineața. Uneori trebuie să rămînă pînă la miezul nopții pe platouri. «Și cum reușești, am mai întreb-o eu, să mai faci distincția între alții oameni cu care trebuie să iei contact de dimineață pînă seara? — «Cînd discut despre afaceri — mi-a răspuns ea cu o grîmă foarte amuzantă — îmi pun «pălăria tare», iar cînd sînt mamă sau actriță îmi pun «pălăria moale». Numai că lumea nu prea recunoaște cînd port pe una, cînd o port pe cealaltă, așa că mă cîznesc s-o ajut».

în direct
din Hollywood

«Eu mă văd
normală»
susține
Brooke
Shields



Adolescenții „Lagunei albastre“

Există la Hollywood doi tineri care abia au poposit pe platouri și au cucerit pe toți cei din jur, dar

Un cow-boy filozof

Actorul Dennis Weaver, pe care cititorii revistei «Cinema» îl cunosc mai bine în ipostaza de poli-



«Lumea spune
că sînt un țăran»
(Dennis Weaver
alias *Un șerif
la New York*)

nu numai pe ei ci mase întregi de spectatori. Vehiculul care i-a adus în centrul atenției este filmul **Laguna albastră**, această poveste despre doi adolescenți naufragiați pe insulă și care cresc împreună departe de o civilizație perversită. Totuși Brooke Shields — în vîrstă astăzi de 15 ani (s-a născut la New York, în Manhattan, în anul 1965) și-a început cariera la vîrsta de... 11 luni, cînd a fost «descoperită» de un renumit fotograf de modă pe numele lui Francesco Scavullo. Era vorba atunci de o fotografie de reclamă.

Cît despre circumstanțele venirii ei pe platouri, tînărul regizor Randal Kleiser, avînd la activul său un succes de excepție cu musicalul **Grease** (în care evolua Travolta), se afla în căutarea unei fete frumoase pe care s-o distribuie în noua sa povestire cinematografică despre **Laguna albastră**. Era vorba aici despre un rol total opus celui al lui Louis Malle.

Dar ce ne spune acest nou idol al tineretului? «Desigur, eu nu mă văd așa cum mă văd alții... Sînt mîndră că am reușit să pătrund într-o lume atît de competitivă dar pe de altă parte sînt mîndră că la liceu prietenii mei și toți ceilalți colegi mă tratează normal și nu ca pe o stea de cinema... Asta mă ajută să-mi păstrez sănătatea minții».

tistul McCloud care fugărea călare prin New York pe răufăcători, nu a întrerupt acest serial din proprie inițiativă — și ține s-o spună răs-picat — ci întreruperea se datorea-ză companiei C.B.S. (Columbia Broadcasting System). Eliberat în acest fel de presiunea unei producții săptămînale de televiziune, Dennis Weaver bineînțeles că s-a îndreptat, fără întîrziere, spre filmul de lung metraj. Cînd l-am întîlnit, abia se întorsese dintr-o călătorie în Iugoslavia unde i se decernase un premiu, dar nu pentru film ci pentru muzică. «Marele premiu pentru cel mai bun cîntăreț de muzică «country».

«Lumea spune despre mine — a ținut să-mi precizeze Weaver — că sînt un țăran poate tocmai din cauza felului meu de a vorbi cu seninătate sau poate pentru că eu cred într-o continuă înnobilitare a vieții». «Uite și un cow-boy filozof» — mi-am spus eu.

Ce înseamnă „calitatea contribuției“?

Fără doar și poate cariera Angiei Dickinson s-a îmbogățit impresionant în colaborarea artistică cu Michael Caine alături de care a jucat în filmul **Haina ucigașă**, un film psihologic realizat de un maestru al genului, Brian De Palma. În plus, serialul de televiziune **Locotenentul de poliție** (care a rulat pe micul nostru ecran. n.r.) i-a oferit actriței posibilitatea de a se verifica și de a-și disciplina activitatea actricească în cele mai grele condiții și cele mai exigente situații astfel încît, spune ea, este gata să-și asume un rol în orice fel de film, în condiții oricît de grele și la orice distanță ar fi, solicitată să se deplaseze.

Angie Dickinson — cu o apreciabilă carieră la activul ei — este o persoană foarte prețuită aici, la Hollywood, în primul rînd tocmai pentru profesionalismul de care dă dovadă. Ea se impune în lumea filmului prin ceea ce un comentator numea «calitatea contribuției» ei.



«Oricînd,
oriunde,
oricît
de greu,
numai
să lucrez»
(Angie
Dickinson)



Dorința ei

Maria Gloria Gaynor — a cărei prezență pe o scenă, oriunde în lume constituie un eveniment artistic — s-a întors dintr-un lung turneu prin Europa (și publicul românesc n-a uitat-o probabil prea repede, pentru că a o asculta pe Gloria Gaynor și a o vedea pe scenă, adică «pe viu» este astăzi un adevărat privilegiu.)

Ei bine, ce credeți că mi-a spus și care credeți că este dorința ei după revenirea în S.U.A., după ce oboseala turneului a trecut, și după ce amintirile și bucuriile și-au luat locul în sufletul ei ca în sufletul oricărui artist?

Iată dorința pe care ne-a mărturisit-o: «Aș vrea să apar într-un duo cu Gheorghe Zamfir».

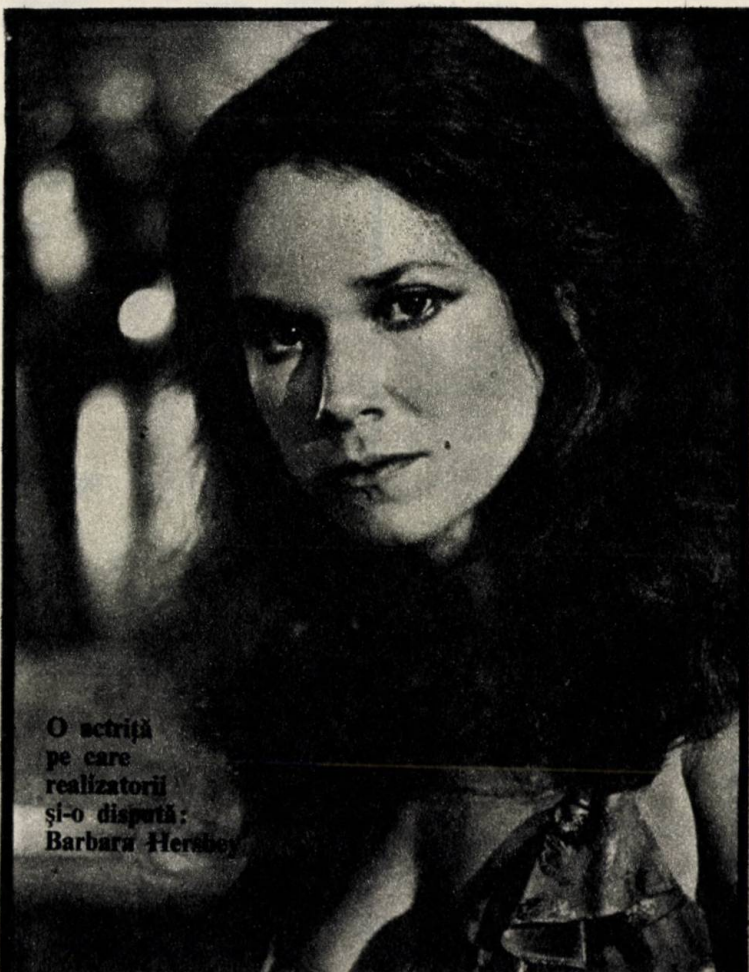
Asta mi-a spus și a pozat cu plăcere pentru revista «Cinema».

Ce-ai spune
de un duo
Gaynor-
Zamfir?

O privire inconfundabilă

În filmul — dar ca să fiu mai exact ar trebui ca să spun într-unul din filmele în care personajul cascadorului este la loc de frunte și trebuie să mai spun că acest personaj a început să devină o obsesie pentru o serie de scenariști — deci în filmul **Cascadorul**, apare într-un rol feminin de importanță, evident secundară într-un astfel de film, actrița Barbara Hershey. Ascensiunea ei pe firmamentul mondial a fost vertiginoasă, lumea o apreciază fără rezerve iar realizatorii de filme se bat pentru ea. Pentru că, așa cum o caracteriza un critic american, «ea are atîta vibrație în privire, atîta convingere în voce și atîta farmec ca personalitate, încît locul ei în aeropagul actoresc nu-l poate amenința nimeni».

Texte și foto
Ray ARCO



O actriță
pe care
realizatorii
și-o dispută:
Barbara Hershey

A black and white photograph of two people. On the left is a woman with dark, curly hair, wearing a dark, patterned choker and a dark, patterned top. On the right is a man with a mustache, wearing a tuxedo and a bow tie, holding a small trophy or award. The background is a light-colored, patterned wall.

Una din
revelațiile
serii
a fost
prezentatoarea
laureaților:
Ellen Burstyn

Globul de aur



Festivitățile din acest an pentru decernarea premiului criticii new-yorkeze «Globul de aur» au avut loc cu câteva zile mai târziu decât se întâmplă în mod tradițional tocmai pentru ca spectacolul televizat pe viu să cadă într-o sâmbătă seara și nu la mijlocul săptămânii. Se urmărea captarea unei cit mai largi audiențe iar estimările au arătat că acest calcul nu era greșit, pentru că întregul spectacol a fost urmărit de cca 40 milioane de spectatori de pe întreg teritoriul Statelor Unite. Lucrul este foarte important aici și pentru motivul că multe companii comerciale care subvenționează televiziunea spectacolului doresc să-și asigure și o mare publicitate.

Anul acesta în culisele «Globului de aur», cit și a celorlalte grupuri profesionale ce contribuie la decernarea anuală a premiilor pentru cei mai buni interpreți și realizatori — și voi aminti aceste premii care au devenit adevărate instituții aici în America: «Oscarul» pentru filmul de ficțiune, «Emmy» pentru televiziune, «Tony» pentru teatru și «Grammy» pentru disc — anul acesta, spun, s-au făcut simțite în toate aceste medii niște vibrații de neliniște și chiar de indignare provocate de atît de proastele relații ce există între studiouri și lumea artiștilor de cinema de pe urma cărora marile studiouri realizează

**Statueta pentru
cea mai bună actriță
i-a fost remisă
Maryei Tyller Moore
de Natalie Wood**



**Prea
ocupat
pentru
a primi
un premiu
(Robert
De Niro)**



ciștiguri de sute de milioane de dolari. Greva actorilor care s-a terminat recent a scos la lumină cât se poate de dramatic aceste probleme care afectează producția de filme și, în consecință, îi vizează direct pe spectatori, întrucât producția acestui an nu va mai fi nici atât de amplă și nici bună încât să răspundă așteptărilor publicului. Asemenea vulcanului care a erupt în statul Washington, și pe fețele celor ce lucrează în industria cinematografică și de televiziune au erupt în chip devastator marile frământări izvorite din mari paradoxuri.

Unul dintre acestea și foarte acut fiind legat tocmai de felul cum sînt folosiți și plătiți actorii, de modul cum sînt angrenați în lucru, de întrebarea de ce nu li se dă mai mult de lucru cînd sînt actori plasați în fruntea box-office-ului, de ce anume interese și stratagemе depind alegerea și intrarea în producție a unui subiect, etc., etc.

Dar toate aceste, să le numim paradoxuri, depind, în fond, de o neîntre-rup-tă hărțuială ce există între ideea de artă și de cealaltă parte de interesele comerciale. Ce este cinematograful — artă sau industrie? Și una și alta — se știe — dar scandalul de aici demonstrează că nimic nu poate opera o sinteză între aceste două planuri și că, dimpotrivă, se simt tot mai accentuat tendințele divergente. De aici pornește tot scandalul care abia dacă s-a temperat cu niște rezolvări parțiale, un scandal care privește în primul rînd pe cineas-tii mai modești, mai săraci, dar poate mai dăru-iți artei adevărate. Pe de altă parte, cu costurile de producție în continuă creștere (spre milioane și zeci de milioane de dolari per unitate, adică per film), acești mici cineas-ti se găsesc în fața unor probleme financiare atît de grave încît ei nu-și pot vedea viitorul decît în culori sumbre.

Există totuși speranțe — și acesta îmi pare mie a fi un alt paradox — există speranțe în special pentru noii veniți în profesie. Cu alte cuvinte, cine știe să lupte, cine este proaspăt pentru această luptă și știe să persevereze, poate avea șansa să apuce într-o bună zi pe un drum ce deschide perspectiva unui succes. Un exemplu din acest punct de vedere îl oferă, la actuala întîl-nire, premiile obținute de atît de talentata Sissy Spacek cu filmul ei intitulat **Fiica minerului**, care a fost distins în categoria comediei muzicale iar ea însăși a primit marele premiu «Globul de aur» pentru cea mai bună actriță, la această categorie de filme.

Filmul **Fiica minerului** — și acesta este încă un amănunt prețios pentru argumentația pe care am încercat-o mai sus — a fost produs de o companie independentă care într-adevăr a știut să se zbată și să-și impună realizarea.

Din lista premiilor decernate în acest an la «Globul de aur», aș menționa cu precădere pe următoarele: Globul de aur pentru cel mai bun film de ficțiune în categoria dramă a fost atribuit peliculei **Oameni de rînd**; premiul pentru cea mai bună comedie muzicală, filmului de care am vorbit mai sus, **Fiica minerului**; premiul pentru cel mai bun film străin prezent pe ecranele

O Tessă (Nastassia Kinski)
pe care a «fericit-o»
veteranul Anthony Quinn



americane peliculei **Tess**: cel mai bun actor de dramă a fost considerat Robert de Niro, iar cea mai bună actriță de dramă Mary Tyller Moore; cea mai bună actriță de comedie muzicală Sissy Spacek; cel mai bun actor de rol secundar, Timothy Hutton; cea mai bună actriță de rol secundar Mary Steenburgen; cea mai bună ac-

triță debutantă — Nastassia Kinski; premiul pentru cea mai bună regie de film artistic, actorului Robert Redford; pentru filmul **Oameni de rînd**; premiul pentru cel mai bun serial de televiziune al anului, în categoria dramă, **Shogun**, iar pentru cel mai bun serial muzical de televiziune, filmului **Taxi**. Premiul pentru cel mai bun

Cînd ești «cea mai»...
poți poza și din profil
(Sissy Spacek)



**A debuta cu dreptul:
Timothy Hutton**



actor de televiziune din categoria serialelor lui Richard Chamberlain, iar ca actriță de televiziune din aceeași categorie, interpretei japoneze Yoko Shimada, ambii din serialul **Shogun**. S-a atribuit, pe lângă alte premii, un Premiu de onoare, care poartă numele lui Cecil B. de Mille, lui Gene Kelly.

Ca de obicei, o asemenea ceremonie își are fastul și legile ei, și spectacolul asigurat de decernarea premiilor a fost într-adevăr captivant mai ales că la fluxul și atractivitatea lui au concurat vedete ca Nathalie Wood, Ellen Burstyn sau Robert Vaughn ca prezentatori. O surpriză a produs apariția pe scenă a atât de popularei Raquel Welch în postură de ambasadoare a lui Robert De Niro pentru primirea Globului de aur, deoarece De Niro se afla foarte departe de Statele Unite angajat în filmări care nu-i permiteau deplasarea. Atât presa locală, cât și cea internațională, care a urmărit din sală întreaga desfășurare și care a cîntărit alegerea, a exprimat păreri foarte amestecate mai ales despre spectacolul propriu-zis (dar presa face de obicei asemenea constatări acre la adresa unor astfel de evenimente). Ea recunoaște totuși importanța deosebită a premiilor «Globul de aur», dacă ar fi doar pentru motivul că ele sînt considerate în general drept avanpremieră celui mai important eveniment al anului: decernarea Oscarurilor.

Ray ARCO

**Un premiu
special
pentru
un actor
special:
Gene Kelly**



Dansul, ca idee
existențială, sau
«hai să murim!»
(«All that jazz»
de Bob Fosse)

itinerar
prin
filmele anului

În anotimpul rece



Era frig afară. Era frig și în sălile de cinema. Era frig și în filme chiar în cele mai arzătoare (flăcările iadului sint reci).

Ceva grav, ceva amenințător transformă pină și divertismentul în avertisment. Cu excepția supermanului — Făt-Frumos care face bine pe unde trece — nu degeaba e el supraom —, restul muritorilor e chinuit sau chinuie, sau discută despre chinuri. Exagerez, firește. Unii se mai joacă (mai ales copiii de diferite vârste), alții mai speră, unii reușesc să fie nepăsători, alții, cei mai eficienți, după părerea mea, continuă să trăiască în mod creator și în acord cu conștiința lor.

Și acum, cum ar zice un dascăl conștiințios, să trecem la exemple.

Musicalul — un gen care nu îngheață

Unde sînt cuplurile Martha Egger — Jan Kiepura, Jannette McDonald, — Nelson Eddy? În ce zonă romantică a memoriei? Unde sînt starurile fericite, Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Kelly, Eleanor Powell, strălucind în țesătura unor încântătoare și naive povești-pretext cu happy-end? Mașina publicitară nu-și devora încă progeniturile cu trosnete atât de teribile, drogurile încă nu pustiau energiile (**The Rose** este filmul

**Filme
fără speranță?
Nu!
Fermitatea
cu care autorii
ne atrag atenția
asupra
unor realități,
este un act
de speranță**

inspirat din faptul real al morții, în plin spectacol, al unei mari cîntărețe suprasolicitată de impresar, alcoolică și toxicomană, magistral interpretată de Bette Midler).

Dar cine s-ar fi așteptat ca tema unui «show» să fie însăși moartea? Magnificul Bob Fosse a compus un astfel de spectacol, intitulat, în englezește, **All that jazz**, în franzește «Que le spectacle commence» și pe care eu l-aș intitula eseistic: «Moartea e continuarea felului tău de a fi» și, publicistic, «Hai să murim!»

Trepidante pînă la sufocare și acute pînă la țipăt, dansurile a-

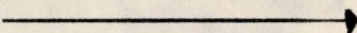
cestui film devin idei existențiale, la o înaltă cotă metaforică.

Dacă **All that jazz** este un «musical» — și este! — iată-l atingînd cele mai înalte praguri umane și estetice.

Cînd îți îngheață singele în vine

În această stagiune — filmele de groază mi s-au părut de duzină. Cu două excepții: **Shining** al lui Kubrick, cu îngroșări pe muchia ridicolului, cu un subiect neverosimil, dar cu un fast scenografic în care oroarea se dilatează imens, făcîndu-l de neuitat (Jack Nicholson joacă neașteptat de prost) — și, incredibil, un film cu un grup de «zombi», de fapt membri unui fost «comando» SS care, fiind, spre sfîrșitul războiului programați pentru a ucide, nu mai au ocazia s-o facă și sînt înecați în mare de proprii lor șefi; dar învie, în timp de pace, pentru a-și continua sarcina. Ies din adîncul apei, mai mult putezi decît vii, cu ochelari negri, fanatici și implacabili.

Se înțelege, sper, că e vorba de un film făcut cu mijloace rudimentare — dar oricum la groaza ficțiunii se adaugă una, dedusă din realitatea contemporană.





«Rămas bun, domnule Peter Sellers...»

Dialog de idei nu de vorbe (*Manhattan* de Woody Allen, cu Woody Allen și Diane Keaton)



Momente de răceală față de maștri

Desigur, reacțiile mele sînt subiective, dar ultimul Fellini m-a dezamăgit. **Cetatea femeilor** — și fac total abstracție de plăcutul misoginism reacționar care animă o bună parte din film — e manierist și — vail — plictisitor. Geniul autorului (în care cred în continuare) a traversat, presupun, o etapă de oboseală; reluarea unor motive anterioare, dar la o mai slabă tensiune, o idee superbă — videoteca erotică ratată pe jumătate, cîteva scilipiri răzlețe, mă fac să bănuiesc că, de astă dată, Fellini s-a bazat prea mult pe «dicteul automat» al talentului său. (Mastroianni, mai placid ca oricînd, cu același zîmbet dintotdeauna care nu știi dacă vine din blîndețe sau din absență).

Nici **Scenele din viața marionetelor** nu constituie un Bergman de zile mari, în ciuda portretisticii mereu exacte, dînd senzația de rezumat al unei opere posibile.

Să-mi fie cu iertare, dar nici **Dirijorul** lui Wajda nu m-a entuziasmat, mai ales prin comparație cu extraordinara **Repetiție de orchestră** a lui Fellini, dar și datorită unor schematisme în definirea caracterelor.

După **Midnight express** și **The warriors**, filme absolut memorabile prin cruzime realistă, Alan Parker debutează, fascinant, ca de obicei, în stil ciné-vérité; dar, după o jumătate de ceas, **Fame** începe să somnoleze și nu se mai trezește.

Woody Allen, incontestabil, o revelație a ultimilor ani, acuză și el simptome manieriste. Recunoscînd deschis, public, că Ingmar Bergman este maestrul lui, trebuie să constatăm că actualul autor total, fost exclusiv actor comic, a adus o contribuție proprie și importantă la abilitatea filmului «orbit», tratînd cu originalitate dialogul de idei, substanțializînd cu farmec un mijloc de comunicare umană dintre cele mai... indiscutabile. După **Annie Hall**, care-l impune pe această linie, urmează splendidul **Interioră** (firește, experiența bergmaniană se simte), apoi **Manhattan**, excelent dar mai puțin tulburător decît precedentul și, în sfîrșit, **Star dust**, în care, iată autorul, narcisist declarat, se autopastează, dar mai împrumută și viziuni felliniene, insuficient asimilate

Frigul în relații

Cel mai recent film al lui Zanussi se numește **Constanta** (citește «destinul») și tratează despre suspiciunea cu care e privită cinstea în mediu corupt. Eroul **nu acceptă** și **nu poate** să fie necinstit, drept care frigul îl înconjoară treptat, frigul corupției, frigul brutalității, sau, pur și simplu, frigul emanat de lipsa de reacție a celor care ar putea să-l apere, frigul rutinei și al neînțelegerii.

Filmul fără happy-end, lucrat cu sobrietate și vegheat de o înaltă ținută etică, e un exemplu de «demachiere» necesară a unora dintre fețele realității noastre. Un adevărat film de actualitate.

Cum e și **Terasa** lui Ettore Scola, o suită de tablouri din expoziția unei societăți supuse unei lente degradări, asemenea îmbătrânirii biologice, în care sentimentele degeneră și se chircesc asemenea personajului care, după o inaniție auto-impusă, se duce să moară pe unul din platourile televiziunii, îngropat în zăpadă artificială.

Filme fără speranță? Nu. Pentru că însăși fermitatea cu care autorii au ținut să ne atragă atenția asupra acestor realități este un act de speranță.

Anumiți fiori reci

...m-au trecut când, sub titlul **Bine ai venit, domnule Chance**, am văzut, de fapt, filmul **Rămas bun, domnule Peter Sellers**, ultima apariție a acestui atît de special actor...

...cînd am văzut «thrillerul», **Cruising** cu Al Pacino, povestea bazată pe fapte reale, a unor crime în mediul homosexual...

...cînd am văzut unul din primele filme ale lui Losey, **La bête s'éveille** și, probabil, primul film în care își conturează personalitatea actorul lui predilect, Dirk Bogarde, cu privire periculoasă și zîmbet rece, care avea să fie neîntrecut în rolul de spion, de servitor care se transformă în stăpîn, de portar de noapte, fost tortionar în lagărele exterminării, de soț crud și fiu denaturat etc.

Și ar mai fi unele temperaturi scăzute, rafale de viscol, atacuri ale gerului — dar care nu țin neapărat de arta filmului.

Nina CASSIAN



Tablouri din expoziția unei societăți în degradare
(*Terasa* de Ettore Scola)

Al Pacino, polițist într-un film dătător de fiori reci



Întâlnire cu cinematograful peruan



Lima pornește din chiar marginea de Pacific. Întemeiat acum mai bine de patru secole de către don Francisco Pizarro-conquistadorul, orașul își are centrul la vreo 10 km de ocean. Străzi înguste pornesc de aici, din inima Limei, lăsând în urmă clădirea sobră a Palatului Guvernamental ori impunătoarea catedrală din Plaz de Armas. Mașinile se strecoară cu greu prin furnicarul de oameni ce mișună în toate direcțiile și în toate scopurile. Șomeri, șmecheri, hoți, polițiști, lustragii, militari, taximetriști, proprietari de mici localuri, trăgând de tine să le treci pragul, flutură-vînt și pierde-vară, turiști, curioși, invalizi, toți se înghesuie în Jiron de la Union ori în Colmena, umplînd străzile, roind în fața vitrinelor cu televizoare, intrînd și ieșind din magazine de tot felul; căscînd ochii la cinematografe, furiînd, alergînd, strigînd, vînzînd, cumpărînd. Și în toată această nebunie — eu. Eu și aparatul de filmat bătînd străzile în încercarea de a descoperi cît mai multe despre orașul acesta uluit, trăind în același timp în trecutul ce înseamnă atîta istorie, și în prezentul unei vieți citadine al cărei ritm de existență este dus pînă la frenezie.

Intr-una din zilele mele mai liniștite, ros de curiozitate, am intrat

**Cu o producție,
deocamdată
modestă,
6 filme pe an,
tînăra
cinematografie
peruană
se consideră
într-un stadiu
«de încercare».
Ceea ce
n-o împiedică
să viseze
la o viitoare
prezență,
sigură și viabilă,
în lumea
cinematografiilor
latino-americane**

într-o sală de proiecție pentru a vedea ultima premieră a cinematografiilor peruanes **Aventuras prohibidas** (Aventuri interzise). Tot ceea ce știam despre cinematograful din această parte a Americii Latine era ceea ce învățasem pe băncile Institutului: Armando Robles Godoy, o voce unică, plină de personalitate, cu multe premii internaționale, și două dintre filmele sale **En la selva no hay estrellas** și **Espejismo**.

El bine, proiecția despre care vă vorbeam mi-a prilejuit surpriza de a descoperi o încercare bine gândită de a face cinema, un efort colectiv de a suplini prin talent și dăruire față de cinematograful, neajunsurile tehnice, lipsurile materiale. Filmul, alcătuit din 3 scheciuri realizate în ordine de Augusto Tamayo, Jose Huayhuaca și Lucio Liisa, **Aventuras prohibidas** se constituie într-o pozitivă repetare a unei alte pelicule numită **Cuentos inmorales** (Povestiri imorale), o producție 1979, ce cuprindea de asemeni 4 scurt-metraje în regia a patru regizori diferiți. Formula, întîlnită în filmografiile unor autori celebri, oferă tinerilor cineasți peruani oportunitatea ca, pe un spațiu restrîns, să-și exerseze teoriile și cunoștințele, înfruntîndu-se, în același timp, cu o producție concretă, la nivel național.

Profitînd de întîlnirea mea cu oamenii de film din Peru, am purtat un scurt dialog cu Jose Carlos Huayahuaca, coautor al **Aventurilor interzise** și al **Povestirilor imorale**, regizor și scenarist a 8 scurt-metraje, redactor la revista de renume internațional «Hablemos de Cine», actor și critic de film.

Așa am început să mă apropii de problemele cu care se confruntă tînărul cinematograful peruan și pe care aveam să le cunosc apoi în profunzime de-a lungul nenumăratelor mele contacte cu toți factorii implicați în destinele filmului peruan.

Grupai într-o asociație în care ponderea o au producătorii și din a cărei conducere Jose Huayahuaca face parte, cineasții peruani se confruntă la ora actuală cu întreaga

Jose Carlos Huayahuaca (dreapta) regizor, scenarist, actor și critic de film



gamă a dificultăților presupuse de înființarea și funcționarea oricărei întreprinderi sortită a se supune în totalitate legilor investiției și profitului în economia capitalistă. Cum cinematograful este, din nenorocire, o industrie, el depinde și în Peru, de capriciile băncilor, de condițiile impuse de către firmele finanțatoare, de devalorizarea monedei naționale. În acest context, crearea unui fond financiar propriu, dorință majoră a Asociației cineaștilor, ar putea să asigure creatorilor mult visată independență economică. Cu o producție ce anul acesta va ajunge, probabil la 6 filme, «Inca Films S.A.» «Cinevision» și «Horizonte», cele 3 companii producătoare ce domină în Peru viața filmului, se unesc în nobila lor încercare de a dezvolta cinematograful ca industrie, în lupta crâncenă ce o duc cu firmele distribuitoare, pentru promovarea filmului peruan în condiții cel puțin egale cu cel străin. Pe plan artistic, străduințele cineaștilor de a se inspira din realitatea imediată dau rezultate din ce în ce mai bune (**Abisa a los companeros**, în regia lui Felipe de Gregori, a ținut afișul la Lima 8 săptămâni, ceea ce presupune, zilnic, un număr minim de spectatori, prevăzut de lege). Scenariile fie că aduc pe ecran întâmplări ce au marcat viața de zi cu zi a peruanului (**Muerte al amanecer**, premiată la Locarno în 1978, **Muerte de un magnate**, amîndouă în regia lui Pancho Lombardi), fie că sondează universul omului mediu ori al adolescentului (**Cuentos inmorales**, **Aventuras prohibidas**), fie că se ocupă de condiția mizeră a celui ce trudește pămîntul pe înălțimea Anzilor (peliculele realizate de așa-numitul grup «Școala de la Cusco»).

Dar iată cîteva extrase din dialogul meu cu Jose Carlos Huayahuaca.

Andrei Zîncă: — Cum ai început Jose Huayahuaca?

J.C.H. — În ceea ce privește formația mea cinematografică, sînt un autodidact, la fel ca și o bună parte din cineaștii peruani în activitate. Intrarea mea în cinematografie s-a făcut prin intermediul criticii, al cărui slujitor sînt și am fost, începînd să public de pe la 16 ani. Am pornit, cum se obișnuiește în Peru, să fac documentare, primul, datînd din anul 1974.

A.Z.: — Ce înseamnă pentru tine, că regizor de lung metraj, experiența documentarului?

J.C.H.: — Experiența scurt-metrajului (fie el documentar sau chiar cu mai multă importanță, scurt-metraj de ficțiune) este o formă de exercițiu indispensabil pentru a te familiariza pas cu pas cu secretele

logicii imaginii, cu construcția inteligibilă, cu uneltele narațiunii. Pentru mine, scurt-metrajul înseamnă un permanent laborator în care se pot experimenta idei de montaj, de ritm, de încadratură, de întrebuintarea muzicii și a zgomotelor etc.

A.Z.: — Aș putea spune, Jose Huayahuaca, că în filmul peruan există trei așa-zise grupuri. Una o reprezintă Armando Robles Godoy care face un gen aparte de cinematograf și care-și finanțează singur proiectele. O altă grupare pentru mine o reprezintă Federico Garcia, devotat analizator al problemelor indienilor legați de pămîntul lor. Și Robles Godoy și F. Garcia există aici, pe tărîmul filmului de ani buni. Voi, regizorii

școală națională de film, neexistînd, deocamdată, caracteristici tematiche sau de stil care să unifice diversele pelicule în ceva ca o mișcare sau școală.

A.Z.: — În contextul cinematografului latino-american, afirmat deja în lume prin noul val brazilian, prin tendința cinematografului argentinian și mexican, prin forța cinematografului venezuelene, ori prin sensibilitatea cinematografului cubanez, unde crezi că s-ar putea înscrie filmul peruan?

J.C.H.: — Cred că pentru moment nu este mai mult decît o încercare. În context, laterală și minoră. Neavînd, dar aspirînd la personalitatea cinematografului mexican, la noutatea și stilizarea peliculelor braziliene, la forța industria-



tineri ai ultimilor ani venind puternic din urmă, alcătuiți ultima grupare. Cine sînteți voi? De unde veniți și unde, din punctul de vedere al evoluției cinematografului peruan, vă situați în acest moment?

J.C.H.: — Tinerii cinematografului peruan sînt cei ajunși la posibilitatea de a face film datorită legii 19327, în vigoare din 1972 și care încearcă să promoveze și să protejeze cinematografia națională. De fapt, datorită acestei legi, sigur, imperfectă și susceptibilă de modificări, cinematograful peruan există. În ceea ce ne privește, nu cred că alcătuim o grupare, pentru că în afară de dorința comună de a face film, și trebuie să-și spun că ne găsim la începuturi, atît din punct de vedere artistic, cît și industrial, nu cred că există o omogenitate de intenții nici de vîrstă, nici de ideologie, nici de formațiune, nici de proveniență. Nu cred, deci, că se poate vorbi despre o

lă și la mijloacele tehnologice ale cinematografului venezuelene, pentru a ajunge în final acolo unde cu toții o dorim, la o personalitate proprie, la o prezență sigură și vizibilă.

A.Z.: — Deci, cum vezi dezvoltarea, viitorul, șansele filmului peruan?

J.C.H.: — Viitorul este atît de ambiguu, încît permite interpretări de la catastrofice pînă la triumfătoare. Dacă piața națională se va afirma, dacă se va cuceri o anumită audiență în străinătate, dacă cineaștii își vor învăța mai bine meseria, dacă scenariștii vor întru-chipa povești interesante și în același timp cu rezonanță la public, atunci cinematografia peruană va putea avea, în lumea filmului, acea prezență și personalitate despre care vorbeam mai sus. Muncim în acest sens și eu cred că ne vom atinge scopurile.

A.Z.: — Mucha suerte!

Andrei ZÎNCĂ

Siberiada

văzută de autorul său



«Filmul **Siberiada** îmbrățișează practic întregul secol al XX-lea, nelăsând la o parte niciunul din marile evenimente pe care

le-a trăit țara noastră în această lungă și dramatică perioadă istorică: primul război mondial, revoluția, războiul civil, colectivizarea, industrializarea, lupta de clasă din deceniul al patrulea, al doilea război mondial.

Am ales ca loc al acțiunii îndepărtatul sat siberian Elan, pierdut în mlaștinile și pădurile taigalei, al cărui locuitori călcau, fără să știe, pe uriașe zăcăminte de ștei și gaze naturale, produse care au declanșat astăzi în întreaga lume binecunoscuta criză de energie. Ele au reprezentat șansa cătunului, atrăgându-l în arena istoriei.

Planeta noastră era zguduită de revoluție, de războaie, de lupte sociale. Ecoul lor ajungea la Elan cu mare întârziere dar ajungea, totuși, purtat de oameni făuritori de istorie, și în acest ungher uitat de lume și de Dumnezeu, unde înainte nu venea nimeni de bună voie; în Siberia nu veneai decât ca deportat, ca să ispășești o pedeapsă, ori ca fugar ca să scapi de ispășirea pedepsei. Primul care a adus aici scînteia noii credințe, primul care a aruncat piatra în apa stătută de veacuri, a fost revoluționarul Radion (actorul Mihail Kononov) evadat din închisoare.

Eroii filmului sînt siberieni get-beget. Străbunii lor au venit pe aceste meleaguri ca surugii sau ca tovarăși de luptă al lui Ermak cuceritorul. Și au rămas, păstrînd modul de viață, perpetuînd tradițiile moștenite, din generație în generație. Două astfel de familii au întemeiat satul: Solomin și Ustinjanin. Neamul Solominilor este un neam de oameni aprigi, apucători, întreprinzători, care înțeleg să-și apere ceea ce au agonisit. La polul opus, Ustinjaninii sînt firi de răzvrătiți și de visători, de căutători eterni ai adevărului. Dar și unii și alții sînt necesari istoriei, și unii și alții au dreptatea lor și fac o treabă utilă, unii pentru că edifică,

«Cu toții avem locul nostru în istorie, așa cum avem locul nostru pe pămînt. Pe Pămînt, cu majusculă, pentru că nu e vorba de existența omului în curte, ci pe o planetă»

Andrei Mihalkov Koncealovski

alții pentru că dărimă. Sînt cele două laturi ale unui unic proces. Familiile Solomin și Ustinjanin se urăsc, dar nu pot trăi unii fără alții.

**Fața frumoasă a vechii
Siberii
(Anastasia —
Elena Koroneva)**



Din această dragoste-ură, din unitatea contrariilor, din ciocnirea adevărurilor, se naște dramatismul filmului, forța motrice a subiectului său. Instaurarea puterii sovietice i-a plasat de o parte și de alta a baricadei: unii au luptat pentru ea, alții, cu aceeași înverșunare, împotriva ei, dovedindu-se adversari la fel de puternici, gata să moară pentru ideile lor. Numai că ideile unora erau istoricește condamnate și asta-i tragedia lor. Am vrut ca personajele din această categorie, reprezentată de Spiridon (actorul Serghei Sakurov) să apară în adevărata lor lumină, de oameni demni de respect, ca acei eroi ai lui Șolohov, care nu înțeleg decât tirziu și tragic că au apucat pe un drum greșit. Am vrut ca eroarea lor de opțiune să nu le anuleze calitățile umane, am vrut să arătăm că avem de-a face cu oameni realmente înzestrați, dar care au ales o cale greșită. Din contra, ne-am străduit să înfățișăm întreaga complexitate, întregul tragism al împrejurărilor istorice în care au fost angrenați. Orice război în istoria unui popor este o tragedie. Dar războiul civil, războiul între frați, poartă o încărcătură tragică aparte. Poporul nostru a cunoscut-o din plin.

De la o serie la alta a tetralogiei, de la o generație la alta se spulberă vechi tradiții, sub presiunea avalanșei de evenimente. Insuși sensul vieții se schimbă.

Principalele personaje ale ultimei serii sînt sonorul Alexei Us-

tinjanin, bufetiera Taia Solomina și secretarul comitetului regional de partid Filip Solomin.

Rolul sonderului Alexei Ustinjanin, personaj principal al ultimei serii, este interpretat de Nikita Mihailkov. Este un rol extrem de dificil, alcătuit din trăsături foarte diferite, chiar contrastante. Alexei, fiu de țăran, originar din Elan, aparține mai degrabă civilizației urbane. Experiența lui de viață, ca și a întregii generații din care face parte, a fost dură. Copilaria sa a coincis cu anii colectivizării; era încă un băiețandru când a plecat pe front, iar reconstrucția postbelică a apăsător tot pe umerii

parte a filmului se distinge — foarte important prin semnificația lui — secretarul comitetului regional de partid, Filip Solomin, interpretat de Igor Ohlupin. Rolul este dificil, chiar și numai pentru că acoperă o perioadă de patru decenii, actorul având de străbătut drumul de la tinerețea de douăzeci de ani, care abia deschide ochii spre lume, până la înaltul demnitar sexagenar, înțelept de ani și experiență. Dar rolul se mai complică încă și prin aceea că reprezintă un anumit tip uman. Eroul nostru este investit cu o înaltă răspundere, fapt care își pune amprenta pe caracterul său. Cei ca dînsul nu își

lan Mikaberidze, interpretul petrolistului azerbaidjan Tonfik Rustamov. Despre clovnul Anatoli Smikov, regizorul Alexandr Pankratov, proaspăt absolvent al Institutului unional de cinematografie, și boxerul Leasota, maestru al sportului, care au acceptat să îmbrace salopeta de muncitori petroliști pentru roluri episodice. O contribuție însemnată a avut-o regizorul documentarist Artur Peleşian, autorul fragmentelor de jurnale și actualități, care împănază filmul pe toată întinderea sa. Prin îmbinarea de documentar și ficțiune, prin contrastul și unitatea acestor modalități artistice am urmărit să



Alexei Ustinjanov și Taia Solomina,
ultima generație de vrășmași
(Nikita Mihailkov
și Liudmila Gurcenko)

generației sale. Amestecul de tristețe și înțelepciune, de lirism și umor, fac din Alexei un caracter profund național, popular. Găsesc că Nikita Mihailkov a izbutit să redea însușirea esențială a eroului său: «talentul de a fi om».

Personajele filmului fac parte dintr-o lume eroică, în care și femeile au avut de îndurat, ca și bărbații, lipsuri, greutăți, suferință. Să nu uităm că spatele frontului a stat pe umerii lor, iar anii refacerii postbelice le-au cerut o uriașă încordare a forțelor fizice și morale. Taia Solomina a împărtășit această soartă. Liudmila Gurcenko s-a achitat de rol așa fel încît cred că spectatorii și mai ales spectatoarele, care fac parte din generația războiului, nu rămîn indiferente față de acest destin.

În galeria personajelor din ultima

pot îngădui lucruri obișnuite pentru alții — slăbiciuni omenești, autoidulgență. Gama mijloacelor de care dispune interpretul se restrînge astfel foarte mult. Într-un anume sens, este un rol ingrat, și numai un actor talentat poate dezvălui întreaga profunzime a unei asemenea personalități.

Aș vrea să spun cîteva cuvinte și despre alți colaboratori ai mei din echipa filmului **Siberiada**. Despre Vsevolod Larionov, care a interpretat cu binecunoscută măiestrie rolul unic dar atît de important și de dificil al secretarului C.C. fostul tovarăș de front al lui Filip Solomin. Despre Pavel Kadocinikov, «monstrul sacru» al cinematografiei noastre, atît de emoționant în personajul insolit — amestec de realism și fantezie poetică — al bătrînului veșnic. Despre Rus-

trezim reflecția spectatorului, să-l invităm să mediteze la sensul istoric al întîmplărilor de pe ecran, la menirea istorică ce o incumbă destinele personajelor. Fiindcă maturitatea — atît a omului cît și a statului — este determinată, în ultimă instanță, de capacitatea de înțelegere a misiunii istorice. Cu toții avem locul nostru în istorie, așa cum avem locul nostru pe pămînt. Pe Pămînt cu literă mare, căci nu e vorba de prezența omului în curte, ci pe planetă, pe globul terestru. Dacă filmul nostru i-a făcut pe spectatori să se gîndească la toate acestea, pot considera că mi-am atins scopul.

Mărturie consemnată de
Felix Andreev

Traducere și adaptare de
Iulia CRISTEA



Primul premiu „Oscar” pentru cel mai bun rol secundar, acordat unui actor de culoare: **Hattie McDaniel**, dădaca **Scarlette O'Hara** din *Pe aripile vântului*

De la Kunta Kinte la Sidney Poitier



Cea mai frecventă imagine pe coperta cărților de cinema americane este din filmul **Casablanca**. Scurta și misterioasa iubire dintre Ilsa Lund (Ingrid Bergman) și Rick Blaine (Humphrey Bogart) a câștigat pentru totdeauna un loc aparte în inima spectatorilor din toate generațiile. Admiratorii săi ar fi însă de-a dreptul uluiți să afle că sublimă iubire a fost concepută pentru ecran ca un film de comandă politică. Și totuși acesta este adevărul. Necesitatea unui film care să întrețină starea de mobilizare a conștiinței americanilor, trezit brusc din izolaționismul ei confortabil în urma atacului japonez de la Pearl Harbour din 7 decembrie

1941, a apărut din rațiuni de stat. Proiectul a fost încredințat Studiourilor «Warner Bros» care cu un an în urmă realizaseră, tot din aceleași rațiuni, filmul **Sergentul York**. Studiourile comandă la rândul lor conceperea unui scenariu cu o poveste de dragoste desfășurată nu numai pe fundalul ci chiar implicată în conflagrația mondială, de pe pozițiile luptei antifasciste, acelulași autor ce scrisese partitura dramatică pentru **Sergentul York**, Howard Koch și fraților Epstein. Producătorul Jack Warner alege un regizor cu o reputație consolidată în peste 20 de filme, între care **Dodge City** și **Santa Fe Trail**: Michael Curtiz. Când i se dă spre lectură scenariul, Curtiz îi spune producătorului său: «De acord. Fac filmul, deși povestea

nu mi se pare deloc plauzibilă, vom inventa însă noi situații spre a dovedi că este!». Iar Ingrid Bergman confirmă în memoriile sale incertitudinea realizatorilor: «Țineam mult la Michael Curtiz. Era un regizor bun, dar filmările în **Casablanca** au început în condiții dezastruoase, de care nu era deloc vinovat. De la început producătorul nu era prea convins de scenariu. Ceream mereu modificări. Curtiz încerca mereu să-l facă să raționeze. Iar noi nu știam ce jucam. Dialogurile ni se dădeau chiar în ziua filmării. Pentru un actor, nimic nu e mai rău. În fiecare dimineață, ne întrebam: cine sîntem noi? ce se așteaptă de la noi? Iar Mike Curtiz ne răspundea: «Ca să fii drept, nici eu nu prea știu, dar să filmăm scena asta, poate

«Problema negrilor este în fond o problemă a albilor»

James Baldwin

miine vom ști mai mult...» Era grotesc. Chiar groaznic. Necunosând povestea mai bine ca noi, Curtiz nu prea știa cum să filmeze. Humphrey Bogart, înnebunit de condiția sa de lucru, se retrăgea cît putea de des în cabină, iar eu nu încetam să mă întreb: de cine trebuie să fiu îndrăgostită? De Paul Henreid sau de Curtiz? Cînd îl întrebam pe Curtiz, el îmi răspundea: «Nu se știe prea bine, încearcă să joci între cei doi». Atunci, nu îndrăzneam să-l privesc pe Bogart ca o îndrăgostită, căci ar fi trebuit să-l privesc pe Henreid altfel. Și așa, pînă la sfîrșit, pentru care se prevăzuseră două finaluri, nimeni neputîndu-se hotărî dacă trebuia să plec cu soțul meu sau să rămîn cu Bogart! În prima versiune trebuia să-i spun adio lui Bogey și să plec cu Henreid. Apoi Claude Rains și Bogart dispăreau în ceață și filmul se termina pe fraza devenită celebră, «Louis, cred că este începutul unei mari prietenii!». Cînd am terminat scena, toată lumea a strigat: «E bine. E perfect. Putem să renunțăm la celălalt final. Este un sfîrșit excelent!». Dar pînă în clipa aceea, nimeni nu știuse cum se va termina. Și desigur, nimeni nu putea bănuî atunci că filmul va lua premiul «Oscar» și va sfîrși prin a deveni o operă «clasică...»

Așa s-a născut un film ce a îmbinat fericit canoanele Hollywoodului și contestarea acestora prin renunțarea la happy-end-ul individual, deci la motivul dragostei triumfătoare, de dragul unei cauze colective: lupta antihitleristă. Pentru spectatorul postbelic, dilema eroilor este perfect posibilă, dar pentru lumea Hollywoodului de la începutul anilor '40, un asemenea conflict reprezenta o adevărată revoluție. Și nu era singura provocare lansată de scenariul «Casablanca». O a doua era — și toți istoricii de film americani sînt astăzi unanimi în a o recunoaște — statutul omului de culoare, privit pentru prima dată pe ecranul american de la egal la egal cu semenul său alb. Este vorba de secvența de la bar cînd Ilse (Ingrid

Bergman) îl înîlnește după mult timp pe Sam (Dooley Wilson) pianistul negru. Rolul lui Sam în film nu se mărginește însă la acela de simplu cîntăreț. El fusese singurul martor al secretei povești de dragoste dintre Ilse și Rick în Parisul din ajunul ocupației naziste, iar acum, la Casablanca, era solicitat drept confident și chiar mesager al imposibilei lor iubiri. Dialogul complice de la bar o dovedește:

Ilse: Bună, Sam.

Sam: Bună, domnișoară Ilse. Nu credeam să te mai văd vreodată.

Ilse: A trecut multă vreme.

Sam: Da, a curs cam multă apă pe sub pod.

Ilse: Mai știi cîntecul nostru...

Sam: Cum să nu... (Sam începe să cînte — de atunci pînă astăzi, celebra melodie «As Time Goes By»)

Ilse: Unde este Rick?

Sam (evaziv): Nu știu. Nu l-am văzut toată seara.

Ilse: Cînd vine înapoi?

Sam: Astă seară nu mai vine.

Sigur nu vine. S-a dus acasă.

Ilse: Pleacă întotdeauna atît de devreme?

Sam: Ehl! Nu prea..., adică are o fată la «Papagalul albastru». Merge acolo tot timpul.

Ilse: Sam, erai un mincinos mai bun pe vremuri.

Sam: Dă-i pace, domnișoară Ilse! Ai aduci ghinion.

Ilse: Mai cîntă o dată, de dragul trecutului...

Sal: Nu știu ce vreți, domnișoară Ilse.

Ilse: Cîntă, te rog. Mai cîntă o dată «Cum trece timpul»...

Privit prin optica unui european, episodul pare cît se poate de firesc, dar producătorii de azi de la Warner Bros te ajută să înțelegi saltul uriaș înscris de acest dialog în mentalitatea americană.

O poziție subalternă

Cercetînd filmele produse de cele cinci mari studiouri americane (Paramount, MGM, 20-th Century Fox, Warner Bros, Universal) este ușor să constăți că actorul de culoare a apărut de la început doar în roluri subalterne personajelor albe. Subalterne nu numai pe scară socială, ci subordonate chiar din punctul de vedere al destinului. El erau recalcitrantii, vinovații și deci pedepsiții, dacă nu acceptau



Un pas înainte întru egalitate:
căsătoria între un negru
și o albă (Ghici cine vine
la cîntă? de Stanley Kramer)

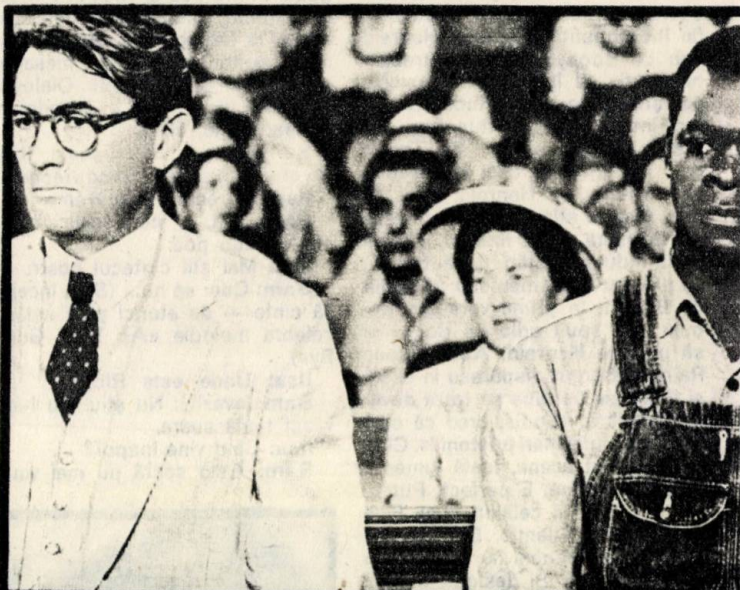
poziția de docili și devotați slujitori ai omului alb.

Trecuseră unsprezece ediții ale premiului Oscar fără ca printre laureați să apară un artist de culoare. Unsprezece ani în istoria unei arte care număra atunci, în 1939, 44 de ani de existență, ar echivala cu aproape trei sferturi de mileniu din istoria teatrului. Lipsa părea că trebuie remediată. Prima actriță de culoare intrată în palmaresul premiului Oscar, pentru cel mai bun rol secundar, a fost Hattie McDaniel. Oricât de «îndrăzneț» putea părea acest premiu în 1939, el nu încălca de fapt cu nimic limitele admisibile ale statutului omului de culoare în societatea americană și respectiv în film. Mămăie, dădaca lui Scarlett O'Hara, devotată trup și suflet stăpînului ei și, în consecință, cauzei sudiste, în fratricidul război de secesiune, nu contesta prin atitudinea ei în nici un fel ierarhiile de clasă sau de rasă. Tipologia acestui rol va fi reluată mereu și mereu, pînă tirziu. O regăsim, de pilda, aproape identic (după 24 de ani!) în filmul lui Kramer, **Ghici cine vine la cină?** în personajul dadacei care nu admite nici în ruptul capului eventualitatea căsătoriei dintre stăpîna ei albă și medicul de culoare. Dovada că premiul din 1939 fusese mai degrabă un accident decît schimbarea unei mentalități, este că următorul premiu acordat unui actor de culoare are loc abia după alți... 23 de ani. În 1963, i se acordă statueta lui Sidney Poitier pentru rolul din **Crinii din vale**. Poitier făcuse însă deja șapte filme, printre care mult apreciatele **Lanțul și Porgy și Bess**. Succesul său la public fusese testat. El urcase pe primele douăsprezece locuri pe scara box-office-ului și argumentul succesului de casă nu putea fi ignorat la Hollywood. În ciuda acestor două recunoașteri — scrie azi criticul american James Monaco — «actorul de culoare a continuat să rămînă doar pe post de cooptat în filmele albilor. Aspirațiile oamenilor de culoare rămînînd să fie canalizate sau ajustate de industria filmului, doar în scopul de a cuprinde un public și mai larg. Chiar azi, după aproape 40 de ani de la premiera filmului **Casablanca**, este o excepție dacă un actor de culoare i se încredințează un rol făcînd abstracție de dimensiunea rasială».

Dar nu numai talentul și succesul personal al unui actor ca Sidney Poitier au determinat premiarea sa cu un Oscar, ci un întreg curent

de opinie generat de contextul vieții social-politice americane din anii '60. Într-o anumite măsură doctrina și cîteodată practica separatistă fuseseră contrazise de realitate încă din anii '50. Americanii deveniseră conștienți că în anume situații, mai ales în cele dramatice, pentru țara lor, ei nu se mai puteau împărți după culoarea pielii. Mai mult decît în cel de-al doilea război mondial, în anii '50, intervenția Statelor Unite în războiul din Coreea s-a bîzuit pe voluntari de culoare. Iar în 1963, o dată cu deschiderea unui nou front intervenționist în Vietnam, înrolarea soldaților de culoare avea să facă pre-

tele Unite, a unei personalități de prestigiu laureatului premiului Nobel pentru pace (1961) Martin Luther King, a făcut din anii '60 un moment de apogeu și de victorii ale acestei lupte. Asasinarea lui King în același an, 1968, în care Robert Kennedy avea să plătească cu viața angajarea sa, inclusiv în lupta pentru drepturile civile ale oamenilor de culoare, la cinci ani după asasinarea președintelui Kennedy, a marcat însă prea timpuriu zenitul acestor mișcări. Toate aceste mutații au fost oglindite fără întârziere de ecran. Anii '60 coincid, la rîndul lor, pentru industria filmului american, cu o decadă



Avocatul alb, în apărarea pe nedrept acuzatului negru (Gregory Peck și John Magna în *Să ucizi o pasăre cîntătoare* de Robert Mulligan)

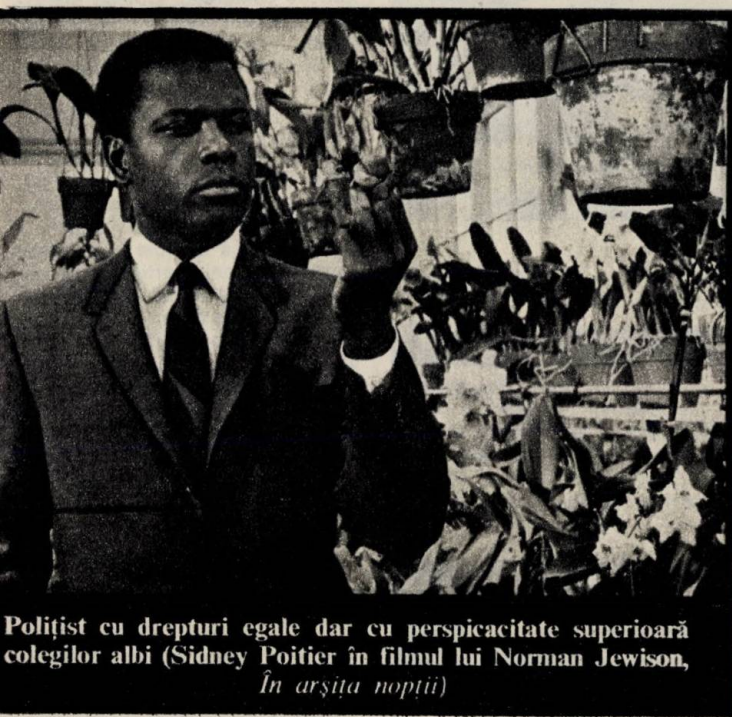
zent, mai mult ca niciodată, tuturor americanilor, că indiferent de culoarea pielii, culoarea singelui este tot roșie. Filmul lui Coppola, **Acum Apocalipsul**, redescoperea în pădurile tropicale din delta fluviului McKong, într-un mod răscolitor, alianța singelui indiferent de culoarea pielii.

Din 1961, odată cu administrația Kennedy, s-au votat o serie de legi social-educative și chiar politice, ce aveau ca scop atenuarea și, în unele situații, ștergerea diferențelor rasiale, din realitatea curentă a vieții americane și se spera, cu timpul, din mentalitatea oamenilor. Apariția ca lider al mișcării de emancipare a negrilor din Sta-

a înnoirilor. Una dintre cauze a fost accentuarea concurenței televiziunii, care a atras o mare parte din numărul spectatorilor din sălile de cinema. Studiourile s-au văzut nevoite să-și modifice concepția de producție, în sensul de a reduce numărul de filme produse într-un an, în schimb mărindu-le bugetul, ecranul și fastul.

Pe de altă parte însă, studiourile au fost nevoite să lărgescă și evantaiul tematic, demolînd vechile tabu-uri și dogme hollywoodiene. Toate aceste seisme, de intensități mai mici sau mai mari, au deschis și poarta filmului pentru minoritatea majoritară a celor de culoare.

**Conform recensământului din
1 aprilie 1980,
populația Statelor Unite era
de 226.504.825
cetățeni americani, din care
26.488.218 —
adică 11,7%, americani de
culoare**



**Polițist cu drepturi egale dar cu perspicacitate superioară
colegilor albi (Sidney Poitier în filmul lui Norman Jewison,
În arșita nopții)**

De la «spirituals» la fiim politic

În lumea show-business-ului, termen cuprinzând într-o largă acodă tot ce ține de spectacolul comercial, negrii și-au afirmat temperamentul, caracterul și tradițiile, în special prin muzică și dans. De la tradiționalele cintece «spirituals» la jazz-ul care a îmbrăcat în decursul anilor diferite mode și stadii de evoluție, poziția artiștilor de culoare, înzestrați cu ritm și cu posibilități vocale deosebite, a complexat dintotdeauna pe colegii lor albi. Dar, deși toată lumea îi aplauda, prea puțini dintre ei au putut face saltul de la musical la

spectacolul serios. Doi dintre cei mai cunoscuți cîntăreți, Sammy Davis jr. (el debutase, de altfel, copil) și Harry Belafonte, amîndoi făcînd parte din aceeași generație (născuți în 1925 și respectiv în 1927) amîndoi new-yorkezi prin origine, bătînd Broadway-ul din fragedă copilărie, au izbutit abia după 13 și respectiv 10 ani de cabaret și musical, să facă și filme. Totuși talentul lor a fost utilizat tot ca element de coloratură în filmul albilor, și nu se poate spune că personalitățile lor artistice ar fi creat o deschidere autentică pe ecran, a problemelor comunității de culoare. La Hollywood se aprecia că la 70 de ani de la nașterea cinematografului,

nu exista într-adevăr filmul negru. Cîteva producții cinematografice independente și ocazionale incluseseră pe generic unele roluri mai importante pentru actorii de culoare. Dar un film conceput, scris, regizat, interpretat, de oameni de culoare, reprezentînd experiența de viață a negrilor din populația Statelor Unite, nu exista. Filmul lor avea să-și facă apariția pe ecran abia pe la mijlocul anilor '60, ca parte și consecință a mișcării desfășurate pe scară națională împotriva discriminărilor rasiale.

Încă de la apariția sa, filmul de culoare s-a văzut scîndat între două sfere de interese opuse. Pe de o parte, exista dorința artiștilor de culoare să exprime prin film adevărata lor identitate, aducînd contribuția lor specifică la cultura americană; pe de altă parte, producătorii tradiționali vedeau în filmul negru doar un magnet apt să atragă un nou public. Boss-ii studiourilor au încredințat astfel teme privind viața negrilor, tot regizorilor albi. Kramer, avocatul marilor cauze democratice, semnează printre primii un astfel de film: **Lațul** (1958). Iar în 1963, realizează **Ghică cine vine la cină?** Alți regizori cu statut artistic de prestigiu și cu platformă comercială garantată pornesc pe aceeași cale. În 1962, Robert Mullighan face **Să ucizi o pasăre cîntătoare** pentru a demonstra curajul și probitatea unui avocat alb (Gregory Peck) ce înfruntă toată prejudecățile și riscurile unui proces de apărare a unui negru, acuzat pe nedrept de violul unei albe într-un oraș sudist. Premiul Oscar pentru cea mai bună interpretare îi revine tot lui Gregory Peck pentru rolul avocatului alb. În **Arșita nopții**, realizat de Norman Jewison în 1969, descrie o urmărire polițistă într-un oraș rasist și bigot, firește tot din sud, și împinge lucrurile cu o jumătate de pas înainte, dînd cîștig de cauză detectivului negru (Sidney Poitier) în detrimentul șerifului alb (Rod Steiger). Reproșul făcut pe ansamblu acestui tip de filme a fost că ele nu au scos problema oamenilor de culoare din ghetto-ul de rasă, preluînd doar din alt unghi vechile raporturi și determinări, schimbînd, de fapt, locul pozitivilor și negativilor printr-o inversare schematică a aceluiași prejudecăți. Într-o vizită la catedra de cinema de la Emerson College din Boston, profesorul Billy Jackson îmi spunea: «Știți că nici azi în filmul american, negrii nu pot juca



Cot la cot, pasageri ai aceluiași vașon de metro new-yorkez, egal terorizați de răufăcători albi (*Incidentul de Larry Pierce*)

roluri de doctori, avocați, generali, ei pot juca doar roluri de doctori-negri, avocați-negri, generali-negri. Iată de ce filmul *Incidentul la Bedford* (1965, regizor James B. Harris) — a fost considerat o piatră de hotar, căci subiectul: o bombă atomică este cit pe-ac să fie lansată din greșală, dintr-un avion — face total abstracție de culoarea pielii ofițerilor implicați în acțiune.

ne. Dar filmul a rămas doar o excepție».

Independenții

Abia către sfârșitul deceniului 7, Hollywoodul înlesnește debutul citorva regizori de culoare, în filme pe teme specifice condiției negrilor. Gordon Parks, fost fotograf la revista «Life», scriitor și com-

pozitor, face o primă tentativă ca regizor, semnind în 1968 *Arborele înțelepciunii*, film ce evocă copilăria sa prin anii '20, într-un cartier negru din Kansass. Până în 1975, profitind de fluxul noilor libertăți, el realizează cite un film pe an, dar o dată cu refluxul poziției oamenilor de culoare de pe scena politică americană, el nu mai găsește alți producători. Ultimul său film rămîne *Burtă-de-Plumb* (1975) care, prost distribuit, nu poate să-și scoată nici banii investiți.

Ossie Davies a ajuns la pupitrul regizoral de la actorie. Lui i se datorează primul film negru de mare succes comercial: *Cotton sosesse în Harlem* (1969). Jumătate ficțiune, jumătate document, realizat în ciné-vérité chiar în faimosul cartier new-yorkez, filmul face un portret sever al condițiilor sociale, ca și al realității vieții oamenilor de culoare. Din 1970 până în 1973, Ossie Davies face alte trei filme, și totodată înființează o corporație cinematografică a lumii a treia pentru a asigura o finanțare ritmică a filmelor artiștilor de culoare, reușind astfel să deschidă drum și citorva artiști din generația imediat următoare. Dintre aceștia, două nume s-au impus: Melvin Van Peebles și Bill Gunn.

Cel mai de succes film al lui Van Peebles, *Sweet Sweetback's Baadass Song* a fost prima producție scrisă, regizată, interpretată, și finanțată de artiști de culoare. Eroul filmului, Sweetback, prins într-o ambuscadă într-un cartier interlop, este acuzat automat, că a ucis un polițist. Din acea clipă viața lui nu poate fi alta decît fuga. O fugă fără oprire. O fugă de nedreptate, de umilință, de pedeapsă, fugă care devine o tragică și sisifică luptă pentru supraviețuire, dar și un fel de a protesta pentru lipsa de egalitate socială și politică în fața legii a celor de o seamă cu el. Iată cum își explică autorul intențiile: «Am început prin a mă întreba ce aș putea face într-un film, ce nu pot face marile studiouri din pricina tehnologiei lor greoaie și din lipsa lor de cunoaștere a realității noastre. Atunci mi-a apărut firesc să mă scufund în complexa realitate a comunității de culoare, așa cum nici un alb nu ar fi putut s-o facă».

Bill Gunn debutează cu filmul *Stop* în 1970, la Warner Bros. După ce finanțează filmul, studiourile hotărăsc să nu mai investească bani și pentru lansarea sa (în S.U.A., costul lansării unui film este uneori două-trei din cel de

Festivalul de la Cannes '77 descoperă cu maxim interes filmul scris, regizat și interpretat de artiști de culoare (*Spălătorul de mașini de Michael Schultz*)



producție) încît filmul său nu mai are întîlnirea cu publicul. **Ganja și Ness**, următorul său film, are aceeași soartă comercială în America, dar selectat pentru «Săptămîna criticii» de la festivalul de la Cannes, în 1973, este foarte bine apreciat, face carieră în sălile de artă din Europa și este prezentat ulterior la Muzeul de artă modernă din New York.

După 1975, un singur regizor reușește să se mai afirme pe scară internațională. El este Michael Schultz. Primele sale filme **Cooley High** (1975) și **Car Wash** (1976) așează în centrul acțiunii un personaj colectiv: un grup de studenți în primul, un grup de muncitori de la un service de spălat mașini, în al doilea. Renunțînd la atu-ul starului în favoarea ideii, el reușește în ambele filme o imagine realistă și totodată insolită a vieții de fiecare zi, specifice omului de culoare. După ce adaptează în America un film al Linei Werthmüller, Schultz face un nou film după un scenariu de Van Peebles, dedicat primului negru — Wendell Scott — care a fost admis să alerge la cursele de stockcar — concurs în care mașinile se ciocnesc — în scopul de a se arunca de pe pistă — sport eminamente sudist. Datorită succeselor de public ale filmelor sale, Schultz va deveni singurul regizor american negru care a ajuns să dirijeze o echipă de actori și tehnicieni albi.

Desigur, multe alte nume de realizatori americani de culoare ar mai putea fi citate. Totuși, după deschiderea din anii '60, a urmat o destul de brutală excludere a filmului de culoare din cetatea filmului. Regrupați mai mult pe coasta de est, și în special la New York, cineasții independenți de culoare încearcă să mențină filmul negru în actualitate. O gazdă mai generoasă pentru filmele lor s-au dovedit a fi festivalurile europene. În decembrie trecut, la Nantes, a avut astfel loc un festival al filmului de pe trei continente: America de Nord, America latină, Africa. Și tot în aceeași lună, cunoscuta rețea a librăriilor FNAC a organizat la Paris, în forumul fostelor hale, o retrospectivă a filmului negru independent. Din declarațiile unora dintre participanți reiese cu claritate condiția de întîmplător a acestor producții. Charles Burnett, regizorul filmului **Ucigașul mielului**, spune: «Nu se poate vorbi despre un nou val al filmului de culoare american. Nu, nu sîntem o școală de cineasți ce împărtășesc aceleași idei. Sîntem

**Vocile și ritmul
cîntăreșilor
de culoare
au complexat
întotdeauna
pe colegii albi
(Diana Ross)**



cu totul independenți unul de celălalt. Singurul punct comun este că sîntem cu toții negrii și că ne simțim parte din lumea a treia. Important este că pentru un număr mai mare dintre noi decît în trecut a devenit posibil să facem film. Pînă astăzi, în Statele Unite, accesul oricăror minorități la film era la fel de greu. În ceea ce mă privește, încerc să vorbesc de experiența comunității de culoare așa cum am cunoscut-o eu. Și încerc să fiu obiectiv». Ultima gazdă a filmului negru în Europa a fost în luna aprilie orașul Amsterdam cu un festival organizat împreună cu Fundația producătorilor negri din New York.

Dintre filmele create anume pentru micul ecran (**Cîntecul meu** văzut și la noi, evocînd o etapă chiar din istoricul actorului negru obligat, în anii dinaintea primului război mondial, să apară pe scene cu fața machiată în alb), serialul **Rădăcini** după Alex Haley, a constituit cel mai răsunător succes în Statele Unite. Succesul se datorează mai mult motivației istorice ce încearcă să răspundă uneia dintre cele mai obsesive întrebări ale tinerilor ge-

nerații de culoare americane: de unde venim?, care a fost cultura și spiritualitatea strămoșilor noștri, înainte de a fi fost aduși cu forța și făcuți sclavi pe pămîntul american? Această nevoie de a-și afla rădăcinile o regăsim cu insistență în majoritatea acestor filme.

Astăzi, după două decenii de cînd filmul de culoare și-a făcut, mai mult sau mai puțin, simțită prezența, fie prelînd scheme tradiționale atunci cînd regizorii lor nu erau de culoare, fie aducînd în obiectiv destinul istoric sau existența la zi a minorității celei mai importante din populația Statelor Unite, condiția filmului de culoare nu a putut depăși condiționarea socială. Atita timp cît practica socială va confirma opinia eseistului, romancierului și autorului dramatic american James Baldwin: «Problema negrilor este în fond o problemă a albilor», adică atita timp cît procesele de integrare a oamenilor de culoare vor fi temporizate și cinematograful negru va rămîne mai mult un subiect de discuție teoretică în mediile intelectuale, decît o practică curentă a cinematografului american.

Adina DARIAN



Bluto

Olive Oyl



Popeye



Nostalgia



naivității



Cinematograful este bîntuit de la o vreme de nostalgia începuturilor. Moda «retro» nu

readuce în atenție numai veșmintele bunicilor, ci și filmele epociilor. Cineaștii folosesc orice ocazie pentru a se referi la un succes al trecutului, la un actor sau o secvență anume. Sînt evocații cu simpatie artiști pe care sistemul industrial i-a nedreptățit sau pe care capriciile publicului i-au aruncat în uitare. Regizorii ultimelor decenii cunosc temeinic operele înaintașilor și adoră unele personalități ale artei a șaptea pe care încearcă să le facă simpatice contemporanilor. Subiectele alese de ei prilejuiesc adesea incursiuni în istoria cinematografului, a cărui epocă de început este reînviată pentru a omagia entuziasmul bravilor «pionieri» și cuceririle în lupta pentru dobîndirea statutului de artă.

Întoarcerea în trecut ia însă și forma reluării unor povești și personaje îndrăgite cîndva. Dacă remake-ul este o practică destul de veche, intensificarea ei însă este o tendință a cinematografului ultimilor ani. **King-Kong**

Povestea «cu Zîne și Feți-Frumoși» a devenit

una dintre obsesiile producătorilor. Susținută cu nume pline de «vino-ncoace», pentru spectator, ea asigură mult visatul succes de casă

(1976). **S-a născut o stea** (1976). **Nosferatu** (1978) sau **Vrăjitorul din Oz** (1979) sînt numai cîteva din versiunile pe care cineaștii moderni au ținut să le dea unor titluri celebre. Curiozitatea spectatorilor de a vedea replicile unor filme mult discutate a acționat desigur conform pronosticurilor producătorilor, care au exploatat premisele favorabile ale acestor reluări. Remake-ul nu poate fi însă acuzat întotdeauna de interese mercantile. Aplecîndu-se asupra trecutului, cineaștii urmăresc reînvierea florului în fața spectacolului cinematografic, a încîntării trăite la vizionarea filmelor din epoca «mută». Miraculoasele puteri ale

filmului sînt folosite pentru apelul la bunele noastre sentimente. Lupta dintre bine și rău ia forma unor povești naive în care binele triumfă întotdeauna. Aceste remake-uri exaltă candoarea eroilor și imaginează aventuri pe tărîmuri de vis. Un impresionant arsenal de efecte speciale este pus în slujba zămislirii mirificului.

Transplant de fantezie

Istoriile de bravură ale unor eroi de basm modern își trag seva din schematismul declarat al benzii desenate sau din exagerările încîntătoare ale desenului animat. Scotocind din vrăful cu

personaje desenate în culori tari, care populau revistele anilor '30, cineastii l-au descoperit pe Superman cel puternic, erou de foileton fantastico-polițist, mit al bărbăției atletice. Acesta a prins viață «de celuloid» datorită lui Dave Fleischer, care l-a făcut în 1932 eroul câtorva filme de desen animat. Cariera lui ajunge însă la apogeu în zilele noastre. Regizorul Richard Donner reinvie celebrul personaj într-un film care a costat 40 milioane de dolari. Cu ajutorul unei campanii publicitare care a întrecut orice imaginație, casa producătoare «Warner Bros.» a recuperat însă rapid uriașa investiție și a realizat în timp încasări spectaculoase. De la perfecțiunea trucajelor până la întocmirea distribuției, totul a fost conceput cu cea mai mare exigență, ca în vremurile de glorie ale Hollywoodului, când producători ingenioși puneau la cale asemenea «lovituri».

Pentru succesul sigur al afacerii a fost mobilizat scenaristul **Nașului**, Mario Puzzo care a compus o poveste inspirată din benzile desenate și filmele de animație avându-l ca protagonist, un fel de basm cu recuzită modernă, ale cărui peripeții angrenează impresionante desfășurări de trucaje. Superman este un erou cu însușiri fantastice care deși arată ca un pămîntean de rînd, poate să zboare cu viteză de rachetă, să-și folosească forța gigantică pentru a ridica în aer un tren, să vadă și să treacă prin ziduri, etc. Uluitoarele sale puteri sînt folosite însă în slujba binelui, căci atleticul personaj are inimă de aur și-i apără pe cei oropsiți. Actorul Christopher Reeve, ales desigur pentru mușchii săi spectaculoși să interpreteze rolul principal, a devenit peste noapte celebru, fotografia sa fiind imprimată pe milioane de tricouri, sacoșe, sampoane, parfumuri și alte obiecte de folosință cotidiană. Nume celebre ca Marlon Brando, Gene Hackman, Susanah York și Terence Stamp figurează alături de el în distribuție, alt punct de atracție al acestui film care și-a propus să bată toate recordurile de încasări. Chiar dacă nu deține supremația absolută, **Superman** se situează printre cele mai bănoase afaceri cinematografice, la-

tă cum un personaj de desen animat intrat în uitare poate să devină, transplantat pe un sol favorabil, eroul zilei.

Această uluitoare experiență l-a determinat pe regizorul Robert Altman să încerce un remake asemănător, Celebrul marinăr Popeye, personaj imaginat de frații Dave și Max Fleischer, devine în 1980 protagonistul unui film cu actori. Episoadele serialului de desen animat i-au inspirat autorului multe din peripețiile care se petrec în această ciudată versiune, dar și înfățișarea eroilor. Actorul Robin Williams seamănă izbitor cu Popeye cel viteaz, care își întărește forța înghițind pe nerăsuflăte o conservă de spanac. Fața senină, silueta subțire și mușchii proeminenți ai brațelor arată înocmai ca în celebrul film de desen animat. Partenera protagonistului este Olive Oil, mare admiratoare a

bărbaților puternici și a înfrunțărilor pugilistice. Interpretată de Shelley Duvall, eroina seamănă și ea foarte bine cu modelul inventat de frații Fleischer. Siluetei subțiri, ochilor rotunzi și conciliului pe ceafă le sînt asociate gesturile tipice personajului, stîngace dar provocatoare. Adversarul lui Popeye este tot uriașul răutăcios și fără minte, numit Bluto, pe care eroul îl învinge, desigur, în toate înfruntările. Urmăririle, disputele, ochadele, împăcările și sărutările protagoniștilor se petrec în atmosfera idilică a localității Sweetheaven (Cer dulce), care arată, desigur, ca într-un desen animat. Filmată în insula Malta, această ingenioasă comedie muzicală atrage spectatorii prin farmecul naivității. Realizat de unul din regizorii americani de frunte, Robert Altman, **Popeye** este o

Christopher Reeve (cu Margot Kidder) devenit celebru peste noapte, datorită Supermanului re-creat de Richard Donner după modelul Supermanului cel viteaz, desenat acum 50 de ani, de Dave Fleischer



încercare izbutită de a reînvia o poveste cinematografică pe placul tuturor vîrstelor.

Obsesia basmului

Remake-ul de tip «bandă desenată» mai adaugă la scurta sa filmografie un nou titlu, **Flash Gordon** (1980). Eroul desenat de Alex Raymond a fost preluat de filmul cu actori încă din 1936 în regia lui Frederick Stephani și cu Buster Crabbe în rolul principal. Înruindu-se mai mult decât **Superman** cu basmul, povestea originală se zămislește în jurul încercării personajului principal, de a salva Pămîntul de la o catastrofală coliziune cu o altă planetă. Varianta 1980, regizată de Mike Hodges, rămîne credincioasă acestui fir narativ, dar îmbogățește acțiunea cu episoade spectaculoase, prilej desigur pentru orchestrarea artileriei de efecte speciale. După succesul **Războiului stelelor**, povestea cu zîne în recuzită tehnologică a devenit o obsesie a producătorilor și iată că **Flash Gordon** pornește pe aceeași cale în căutarea unei audiențe uriașe. Alături de Sam Jones, ales pe principiul asemănării cu

modelul, evoluează interpreți cunoscuți ca Max von Sydow, Ornella Muti și Topol, nume pline de vino-ncoa, a căror alegere vizează, desigur, afluența mare de spectatori.

Remake-ul naiv este o practică atât de frecventă, încît devine chiar pretextul unei povești cinematografice. Punînd în discuție mitul lansat prin **Superman**, pelicula americană intitulată **Erou de bună voie** (1980), regizată de Martin Davidson, dezvoltă aspecte nebanuite ale mecanismului afacerist ale acestor reluări, dar și amănunte interesante ale opiniei spectatorilor. Protagonistul este un tînar actor de teatru care, în criză de angajamente, acceptă să lucreze la campania publicitară a unui film de tipul celui amintit, intitulat, **Captain Avenger** (Căpitanul răzbunător).

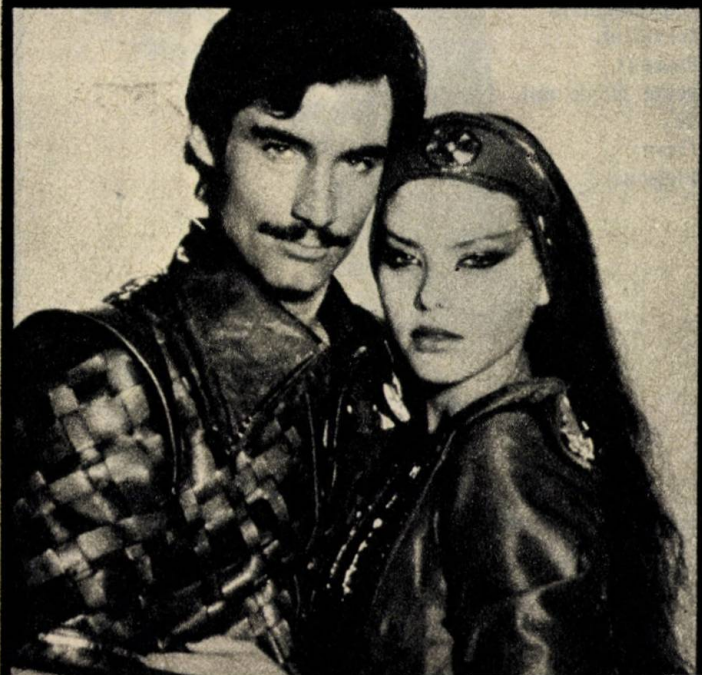
Îmbrăcat în costumul fantezist al personajului principal, copiat desigur din **Superman**, eroul nostru semnează autografe pentru puști în fața unuia dintre cinematografele unde «marea lovitură» este proiectată. Realizatorii ne fac să aflăm că mai există încă vreo treizeci de flăcăi înveșmîntați ca el, care fac aceeași

treabă în fața altor săli. Îmbrăcat în coloratul său costum de justițiar, tînarul pătrunde într-un magazin unde doi delincvenți încearcă să-i jefuiască pe vînzători. Intrat în pielea personajului, eroul intervine în favoarea dreptății și-i salvează pe cei aflați în pericol. Campania publicitară a presei care comentează acest fapt încurajează ideea că mitul cinematografic prinde viață. Lumea începe să creadă în această idee naivă. Acest succes nesperat inspiră unui organizator de spectacole politice gîndul folosirii noului idol în campania electorală pentru alegerea primarului. Tînarul actor este invitat să participe la această farsă și i se propune drept răsplătă distribuirea într-un remake după un film în care a jucat Paul Newman, **Pisica pe acoperișul fierbinte**. În ciuda remuşcărilor, actorul acceptă tentanta ofertă, lată deci cît de bine cotate este remake-ul practicat intensiv în cinematografia americană. Tre-cînd peste această săgeată ironică adresată industriei filmului, povestea noastră se încheie cu dezvoltarea punerii în scenă. Cei care au sperat în cinstea și eroismul tînarului justițiar își manifestă zgomotos dezamăgirea. Protagonistului i se ivește însă șansa de a reînvia propriul său mit, participînd la periculoasa operație de salvare a unor cetățeni aflați într-un imobil incendiat. De bună voie și nesilit de nimeni. Deși finalul este oarecum «lipit», filmul încearcă să demonstreze necesitatea acestor povești cinematografice cu eroi buni și puternici, altruști și simpatici.

Nu numai această aspirație explică moda remake-ului de tip bandă desenată. Apariția sa este din păcate o reacție la neliniștitoarea realitate americană a zilei de azi. Evazionismul acestor povești este un refuz al actualității. Fermecătoarele ficțiuni oferă șansa evadării din necazurile cotidiene. Marele spectacol cinematografic încurajează speranța într-o lume feerică, unde dreptatea triumfă și bucuriile au intensitatea trăită la vîrsta naivității.

Dana DUMA

Flash Gordon, un basm desenat pe celuloid, preluat de filmul cu actori în 1936, reluat, în 1980, în recuzită tehnologică «ultimul strigăt» și capete de afiș sigure (Timothy Dalton și Ornella Muti)



Nimeni nu știe prea exact de unde se alimentează popularitatea neștirbită a lui Jerry Lewis, deși de ani de zile el n-a făcut film. Să fie televiziunea? Să fie musical-urile comice pe scenele unor teatre de revistă? Să fie acele numere inserate în alte spectacole? Să fie pur și simplu mitul comicului mai rezistent decât al altora?

Cum vede însuși Jerry Lewis această problemă.

— De ce n-ați făcut film de mai bine de zece ani? I-a întrebat un ziarist.

— Pentru că n-aveam ce film să fac. Nu era să joc în orice fel de film care eventual să dubleze un «succes» ca acela al porno-grafiei în care juca Jessica Lange. Așa că am așteptat să închei un ciclu.

— Dar de ce n-ați terminat filmul *Zlucă în care clownul a plins*?

— Nu l-am terminat pentru că este vorba de o coproducție franco-suedeză, autoritățile n-au căzut la învoială și continuă să se bată pe seama acestui film, așa că atunci când o să se termine răfuiala, o să pot continua și eu filmul.

— Să fie oare vreo coincidență că personajul dumneavoastră din filmul *Munca grea* este un clown șomer?

— Nu, nu este o coincidență, dar nici nu pot spune că a fost ceva premeditat. Sunt două lucruri care nu se condiționează. Eu am să continui să interpretez roluri de clown ori de câte ori o să am posibilitatea. Chaplin a jucat roluri de vagabond de cinci sute de ori. Așa că pot să joc și eu roluri de clown de vreo două-trei ori.

— Poate chiar mai mult de două-trei ori?

— Bineînțeles. Mi-ar place să fiu chiar un clown permanent.

— Dar clownii nu se schimbă?

— Nu se schimbă la înfățișare. Doar ceea ce se află înăuntrul lor se transformă. Toți marii clowni — Groucho de exemplu. — și-au păstrat același machiaj o viață întreagă, dar atitudinile, sentimentele, expresiile, tot ceea ce au învățat, arta spectacolului, modalitatea lor de a răspunde gustului public, toate acestea se schimbă. La 20 de ani și apoi la 50 de ani, Groucho apărea sub același machiaj, dar după 30 de ani de experiență, el era mult mai bun și după 50 de ani de muncă era incomparabil.

— Și când v-ați hotărât totuși să reîncepeți filmările? Ați încercat să faceți ceva deosebit sau ați continuat pe calea obișnuită?

— Când ai venit pe lume ca să faci ceva, mă întreb de ce trebuie

«...parte
dintr-o generație
de actori
care vor să fie
altceva
decît
niște obiecte
pe care le miști
pe platou» —
afirmă
Isabelle Adjani

să schimb? Cinci oameni pe lumea asta fac același gen de artă ca și mine și nu cred că trebuie să-l ceri vreunui dintre ei să facă altceva. Dimpotrivă, ar trebui să li se ceară unora dintre cei 24 mil de actori care există să facă ceea ce fac eu.

— Și care ar fi acei cinci?
— Nu știu... poate că nu sînt decât trei.»

Nu s-ar spune că Jerry Lewis atît de lucid pe cît pare este dublat și de un mare modest.

Necunoscutul lui Cehov

Literatura lui Cehov continuă să inspire cinematograful sovietic cu filme care încearcă să traducă în imagini sensurile atît

de nuanțate ale operei sale. Regizorul Vitautas Jialakavicius semnează o adaptare a «Poveștii unui necunoscut», năvelă care ironizează cu finețe falsul romantism al unor aristocrați care, la sfîrșitul secolului trecut, cochetau cu atitudinea democratică. Pentru ei însă altulism, aspirații, ideal nobile rămîneau doar subiecte pentru înflăcărâte conversații de salon și nu luau niciodată forma faptelor curajoase.

Printre interpretii principalii se află Alexandr Kaidanovski, Gheorghi Taratorkin, Evghenia Simonova.

Rememorare

Anul acesta cunoaște în Franța un «succes rezistent», cum se



«Pe platou filmez, în teatru lucrez» (Marina Neelova)

exprimă un critic despre îndelungata carieră pe ecrane a ultimului film al lui Alain Resnais, **Unchiul meu din America**. Paralel cu prezentarea pe nenumărate ecrane în Franța și în străinătate a acestuia, continuă și interpretarea teoretică a operei, de o singulară structură, a autorului celui memorabil film **Anul trecut la Marienbad**. Ar fi poate cel mai nimerit să reamintim aici — lăsând interpretarea ultimului film resnaisian să meargă mai departe — o caracterizare făcută de Alain Robbe-Grillet în privința acestui cineast de o mărime neobișnuită. «Alain Resnais este după mine unul din rarii cineaști care scapă literaturii. În mod paradoxal există o seamă de regizori care se simt totalmente covârșiți de literatură ca și când ar încerca adevărate remușcări ca nu s-apucă și ei să scrie cite un roman, de preferință roman psihologic, în care sunetul și imaginea să fie de prisos. Resnais apelează la scriitori, recurge la serviciile lor cerându-le să nu facă literatură ci să facă cinema. În dialogul de cinema, factorul important este vocea. Într-un roman nu poți «să scrii» vocea omenească. Într-un film vocea are o importanță aproape mai mare decât ceea ce se spune. S-a afirmat că Alain Resnais ar fi copleșit de literatură din cauza abundenței cuvintului în filmele sale, dar nu s-a remarcat că textele în chestiune au fost scrise ca să poată fi res-

tite și că atunci când sînt tipărite, ele își pierd cea mai mare parte din forța lor. Ele sînt importante în postura de cuvinte, ca muzica.»

O părere despre scenariu

Este bineînțeles o părere a aceluiași Alain Resnais după reprezentarea penultimului său film intitulat **Providenta**: «Cînd se scrie un scenariu, în cea mai mare parte a timpului există niște personaje care apar și încep să joace tot felul de scene, spun unele lucruri, iar tu trebuie să le urmezi. Abia mai târziu, începi să-ți spui: Da, într-adevăr tema asta îți îngăduie să dezvolți lucrurile, să dilatăți totul... Mi s-a întîmplat să întîlnesc scenariști care mi-au spus: Ar trebui să facem un film pornind de la cutare mare idee sau cutare fapt, sau cutare problemă enormă care ne apasă pe toți. Și eram de acord. Dar, în mod curios, cu cît o problemă este mai importantă și îi aflăm motivările, cu atît sîntem mai puțin în stare s-o așternem pe hîrtie. E ceva destul de bizar dar asta este. Ai impresia că un scenariu nu prea depinde de voința ta, ci pur și simplu se naște singur. Ești, într-o măsură, asemenea celui țărăn care își aruncă privirea peste ogor și vede crescînd grîne ici și colo. Îndată ce își dă seama că sîmînța a început să încolțească, el poate să alba grîia să nu se usuce, să n-o năpădească alte plante (rețineți că nu spun buruieni) să nu se sufocce sau să nu sufocce pe cea pe care el vrea s-o cultive. Eu însă sînt destul de sceptic în ce privește o afirmație ca aceasta: «vreau să scriu un scenariu despre cutare lucru».

...Și o părere despre imaginație

Bineînțeles, tot o părere a lui Resnais: «Oamenii trebuie stîrniți, îmboldiți să facă lucruri deosebite, trebuie să fie îndemnați să conceapă și să mascheze poate, într-o anumită măsură, chiar lipsa lor de imaginație. Trebuie să li se creeze o adevărată lume a ficțiunii pe care ei să încerce să-și exercite aptitudinea de a o descrie. Ascultați în jurul vostru și veți descoperi oameni care-și mărturisesc spaima față de zgîrie-norii ce apar pretutindeni. Ei se tem de aceste viitoare clădiri de 80 de etaje, de aceste proiecte de cartiere de locuit pe diagonală. Sub pretextul anacronismului, ei condamna în mod sistematic tot ceea ce nu este «la înălțimea» lor. Și cinematograful, cred eu

că aici trebuie să intervină în mod firesc. Ar trebui ca ei să poată demonstra absurditatea unui asemenea mod de a gîndi. Ar trebui ca filmul să-i facă să înțeleagă pe acești oameni că, dacă într-o zi vor exista trotuare rulante, orașe climatizate, asta va fi cu siguranță cu scopul de a face ca existența să fie mai ușoară, ca oamenii să poată merge mai lesne la munca lor, pe jos, stînd de vorbă dar economisindu-și timpul consacrat astăzi multiplexelor transbordări. Și de ce în definitiv să nu li se arate oamenilor, o clipă mai devreme că le va fi posibil într-o zi să se dispenseze chiar de locuințe? De aceea cred că imaginația trebuie lucrată bucată-cu bucată. Și dacă fiecare bucată e reușită, sinteza se va opera automat iar rezultatul nu poate fi decît unul valoros. Nu trebuie căzut în decorativ, trebuie, dimpotrivă, să se lucreze cu tușe fine, cu grija pentru detaliu. În sfîrșit, trebuie cultivat tot ceea ce poate oferi sugestie. Dificultatea este de a ști cînd poți contura o imagine precisă fără să spargi libera fluiditate».

O voce

Întrebat dacă există vreo garanție că filmul ungar va putea învăța din propria lui experiență, criticul maghiar Sas György a răspuns: «Dacă există vreo garanție, ea nu poate fi alta decît, în primul rînd, meditația lucidă, a fiecăruia în parte și a tuturor, deopotrivă. A criticii, aflată într-o relație de partener egal cu creatorul, chiar dacă multe dintre spusele criticii s-au dovedit a fi doar strigăte în pustiu, chiar dacă vocea criticii ar putea să răgușească în timp ce pustiiul să devină tot mai întins».

Acum 60 de ani

Plasată în atmosfera anilor '20, povestea filmului bulgar **Iluzie** discută cu spectatorul condiția artistului, raportul dintre creația acestuia și realitate. Tîlcul întîmplărilor pledează pentru prezența activă a creatorului în viața țării, mai ales în momente de cumpănă. — În cazul de față insurecția antifascistă din 1923. Regia este semnată de Liudmil Staikov, cunoscut spectatorilor noștri datorită peliculei **Amenagement la legea pentru securitatea statului**, inspirat de același eveniment istoric.

Un film considerat inedit

Lansarea pe piață a filmului **Ăsta-i Elvis** a fost prefată de

o imensă campanie publicitară de-a lungul și de-a latul Americii care a fost pusă în «starea de așteptare» noua peliculă ca pe un adevărat eveniment. Producătorii și aparatul publicitar al studiourilor nu vorbeau decât în acești termeni: «Este pentru prima oară că veți descoperi adevărata viață a lui Elvis Presley datorită unui montaj de evenimente inedite despre viața lui.» Colonelul Parker, impresarul marelui cântăreț dispărut, a ținut să dea asigurări celor care îl ascultau (și nu sînt puțini aceștia, pentru că admiratorii lui Elvis Presley se numără cu zecile de milioane) că «în filmul ăsta o să-l descoperiți pe el și numai pe el și în cea mai secretă intimitate a lui. Documentele acestea, dintre care multe au fost realizate chiar de familia lui Elvis, n-au mai fost văzute pînă acum de nimeni. Este istoria definitivă a vieții sale, adevărată și total sinceră».

Revenire

Nu se vorbește cam de multă vreme despre o interpretă ce a făcut vîlvă cam acum un deceniu, o actriță ce părea că va da de o parte pe multe altele, și va deveni un tei de permanentă a ecranului mondial: Julie Chris-

tie. Numai că englezoaica nu a cultivat deloc filonul gloriei pe care-l descoperise, nu a intrat în hainele și obiceiurile vedetei ci, dimpotrivă, a optat pentru înțelepciunea actorului care vrea să realizeze numai lucruri de calitate (ceea ce în film se pare că este aproape un accident). Oricum, după destul de mulți ani de absență liber consimțită, Julie Christie a revenit și a reaprins curiozitatea pentru calitatea ei interpretativă în filmul intitulat **Memoriile unei supraviețuitoare**, după un celebru roman al scriitoarei engleze Doris Lessing. Odată apărută pe ecran, a și fost solicitată într-un nou film intitulat **Femeia — mister** al cărei principal rol este acela al unei femei care prin 1917 traversa continentul American pînă în Alaska, cu gîndul de a traversa chiar și Pacificul... Ce fel de film va fi acesta, vom mai auzi probabil. Oricum rămîne de văzut ce s-ar putea întîmpla pe un traseu atît de lung, și cu o globe-trotteusă ca Julie Christie.

Cuplu celebru, regizor celebru

Coproducția sovieto-italiană intitulată **Viața e frumoasă** este inspirată de un fapt real; evada-

rea unui grup de deținuți dintr-o închisoare a unei țări mediteraneene cu regim politic totalitar. În centrul poveștii se află un cuplu de îndrăgostiți a căror relație se modifică sub impactul brutal al evenimentelor realității. Realizat de Grigori Ciuhrai, filmul are ca interpreți principali pe Giancarlo Gianini și Ornella Muti.

Fascism și terorism

O coproducție sovieto-elvetiano-franceză are la bază un eveniment mai puțin cunoscut al celui de al doilea război mondial: atentatul pe care Hitler l-a plănuț împotriva reprezentanților celor trei mari puteri aliate. Întîlnirea în capitala iraniană a lui Stalin, Churchill și Roosevelt le furnizase hitleriștilor ideea unei operațiuni temerare intitulată **Marele asalt**. Întemeindu-se pe documente istorice, povestea filmului urmărește complicatele și dramaticele etape ale punerii la cale și apoi ale eșecului acestui atentat. Iată ce declară despre filmul lor regizorii Alexandr Alov și Vladimir Naumov: «Nu întîmplător ne-am interesat de atentatul plănuț împotriva «marei trio» de către

Un serial radiofonic de mare succes devine film: **Semnat Furax** în regia lui Marc Simenon, cu Pierre Dac și Francis Blanche



nazisti. Această tentativă, care din fericire a eșuat, arată încă o dată legăturile indisolubile dintre fascism și terorism. Vedem aici sursele monstruoasei violențe care apăsă acum asupra multor țări. Încercăm să materializăm această constatare în fapt artistic confruntând pe ecran două epoci, alternând povestirea evenimentelor cu efectele istoriei asupra destinului oamenilor. Alături de interpreții sovietici Igor Kostolevski, Natalia Belohovostikova, apar actorii francezi Alain Delon, Georges G  r  t și germanul Kurt Jurgens.

Ce-i place și ce nu-i place

Federico Fellini este posac, nu-i plac gazetarii, să nu-l vadă pe platouri (deși nu-l alungă niciodată când se ciocnește de ei), n-are timp pentru «fandoseli publicitice», cum le consideră el. Dar c  nd nu filmează, c  nd se repauzează sau e în pană de fonduri pentru filmare, își face timp să răspundă chiar la niște întrebări mai prozaice care pot, eventual, ajuta pe spectator să și-l imagineze mai exact pe «marele Fellini». Iată c  teva răspunsuri la recentul test despre preferințele cineastului: «Ce nu-mi place: party-urile, ceremoniile, ciorba de burtă, interviurile, mesele rotunde, cei care cer autografe, melcii, călătorii, să stau la coadă, munții, barca, radioul pus să c  nte, cafenelele cu muzică, muzica în general (dacă sînt pus cu s  la s-o ascult), posturile de radio care emit de dimineața p  n seara muzică de dans, glumele ieftine, fanaticii sportului, Woody Allen (nu știu de ce, dar zău că nu știu: chiar că n-ar strica să schimbăm am  ndoi c  teva cuvinte, poate-mi schimbă parerea), baletul, ieslea din Bethleem, br  nza Gorgonzola, festivitățile de înm  nare a premiilor, stridile, discuțiile despre Brecht, Brecht în genere, pr  nzurile de lucru, invitațiile, chestion  rile despre opinii mele, Humphrey Bogart (cum poartă fi cineva at  t de furios în permanență?), concursurile, publice de la televiziune, Margritte, vernisajele, premierele de teatru, Dario-Fo, manuscrisele, ceaiul, ceaiul de mușet  , icrele negre, orice sol de vizionare pentru presă, teatrul Maddalena, citatele, adevăratul bărbat, filmele tinerilor, teatralitatea, temperamentul, Pirandello, ci  titele, filmele politice, filmele psihologice, filmele istorice, ferestrele fără ja-

luzele, Alinierea, Nealiniera, Ketchup-ul.

Ce-mi place: gările, Matisse, aeroporturile, rizotto-ul, Rossini, trandafirii, frații Marx, tigru  , să am o int  linire cu cineva dar cu nădejdea că-mi va trage clapa (chiar dacă este vorba de cea mai superbă femeie), T  t  , să nu fii prezent, Piero della Francesca, tot ce e frumos la o femeie frumoasă, Homer, Joan Blondell, luna septembrie, înghețata de migdale prăjite, cireșele, Brunello di Montalcino, trenul, pachetele cu gustări servite în trenuri, Arlosto, clinii de rasă spaniel, clinii în general, mirosul de p  m  nt re  v  n, mirosul finului și al frunzei de dafin f  rimitat   de valuri, marea larn  , pe toți cei scumpi la vorbă, James Bond, sălile goale, restaurantele sun  nd a gol, lipsa de strălucire, bisericile pustii, Ostia, Torvajonica, dangătul de clopot, să bintui duminica după amiază de unul singur prin Urbino, busuiocul, Bologna, Veneția și iar Veneția, toată Italia, port  resele, Simenon, Dickens, Kafka, London, castanele prăjite, metroul, să călătoresc cu autobuzul, paturile înalte și mari, Viena (deși n-am fost niciodată acolo), să mă trezesc, s-adorm, papet  rile, creioanele Faber 2, programul artiștilor de circ din antracul de la cinematografele de altădată, ciocolata amăruie, secretele, zoriile, spiritele, Wimpy, Stan și Bran, Turner, Leda, Gloria, și Greta Garbo, subretele dar și balerinele.

Premiile criticii

Secția critică de film și televiziune a Uniunii ziariștilor din R.P. Ungară a hot  r  t, după debatarea filmelor prezentate în cursul anului 1980 să nu acorde premiul pentru cel mai bun film artistic, Premiul pentru cel mai bun scenariu i-a fost acordat lui Szalai Gy  rgyi pentru scenariile filmelor *Timp de pace* și *Metode de a combate*. Premiul cea mai bună interpretare feminină i-a fost acordată actriței Eszterg  lyos Cecilia pentru rolurile din filmele *Căsătoria fără vamă* (coproducție ungaro-finlandeză) și *La mulți ani, Marilyn* iar premiul pentru cea mai bună interpretare masculină lui Fekete Carol  , pentru rolul din *Timp de pace*.

Emblema africană

O t  n  r   se îmbr  iaz   în apele unui fluviu. Alte femei sînt ocupate cu pregătirea hranei și îndeplinesc tot felul de activități

ale vieții de fiecare zi. Deasupra satului soarele at  rn   de parcă ar fi de plumb, strălucitor și covirșitor. Și totuși, în această atmosferă de exotism idilic, în clipa în care un t  n  r seminarist stropete tiorile din gradina preotului alb, în clipa în care apare negustorul alb și se profilează în zare un lanț de sclave, o atmosferă de exploatare și semnele unei prezente nedorite apar. Aceste elemente fac ca ordinea primordială să fie perturbată și chiar pervertită. Acesta este în linii mari sensul și itinerariul dramatic al filmului *Ceddo* al lui Ousmane Sembene care incet, incet, devine povestea unei revolte africane. Forța acestui film — spune un comentator — stă în voința arzătoare de a denunța alienarea culturală a unei Africi negre. Legendar   poveste din *Ceddo* nu funcționează numai ca un document etnologic ci indică și demonstrează acest proces de deposedere culturală operată de anumite caste eclesiastice și politice aflate în complicitate. Filmul lui Sembene a început să fie cunoscut pe multe meridiane ale lumii și pretutindeni el este înt  mpinat nu numai cu interesul pentru subiecte dure ci mai ales cu acel interes pe care îl st  rnește o lume care vine puternic spre o viață demnă.

O antivedet  

Una din actrițele franceze care se mențin în centrul atenției spectatorilor și realizatorilor, lucru ce se materializează prin solicitări de a juca în filme dintre cele mai diferite atât în Franța și în Italia și chiar și în Statele Unite, este Isabelle Huppert. Toată lumea o consideră o foarte deosebită interpretă care aduce în balanța succesului ei personal date cu totul deosebite de ale vedetelor de film cu care ne-am obișnuit. Este în viața de toate zilele un om foarte liniștit, nu pozează în mare actriță, are un interes pe multiple planuri ale vieții spirituale și nu încearcă să convingă prin poza de vedetă internațională. La ora de față mai mulți regizori își dispută contribuția ei ca interpretă. După ce a reînviat chipul tulburător al Margueritei Gautier în *Dama cu camellii*, al lui Mauro B  l  gini, a anunțat și terminarea altui film despre care s-a vorbit mult mai puțin în timpul filmărilor, dar despre care se vorbește acum, odată lansat pe piață: *Aripi de porumbit  *. Este vorba despre o dramă romantică transpusă de Benoît Jacquot, după romanul lui Henry James, film considerat ca o revenire a actriței Isabelle Huppert în cinematografia care a impus-o a-

tentiei lumii cinematografia franceză. Aici ea o are ca parteneră pe Dominique Sanda într-un rol de femeie cu o fermecătoare personalitate. Un film cu două roluri feminine în fruntea distribuției este în genere o raritate iar un asemenea film cu două personaje de o amploare și subtilitate ca cele conturate de scenariul transpus de Jacquot par să fie de-a dreptul o provocare pentru scenariști. Oricum, între cele două interprete s-a născut ceea ce un critic numea «un duel de densitate în care cele două interprete și-au pus în valoare, de minune, talentul».

Categoric, teatrul!

Numele Marinei Neelova a apărut pe afișele teatrului «Sovremennik» din Moscova acum opt ani. De atunci, absolventa Institutului de teatru, muzică și cinematografie din Leningrad a interpretat — pe scenă, în film și la televiziune — treizeci de roluri. Primul succes l-a reperat încă de pe băncile facultății, cu rolul prințesei din filmul *O poveste veche, veche* — grațioasă variațiune pe teme anderseniene.

Distribuirea Marinei Neelova în recenta premieră a teatrului «Sovremennik», cu «Lorenzaccio» de Alfred de Musset, a surprins în egală măsură critica și publicul, pentru care numele actriței se confundă cu imaginea femeii moderne — în luptă cu viața, acreditată de creațiile sale pe scenă (Veronica din «Vesnicii» de Rozov, Valentina — din «Valentin și Valentina», Olga din «Grăbiți-vă să faceți un bine» de Roscin) și pe ecran: nepoata (Monologul), Alla (Maratonul de toamnă), etc. Și, deodată, frumoasa și enigmatică marchiză, venită din istorie în fastuoasele costume create de modelierul sovietic nr. 1, Viaceslav Zaitsev, ezitănd corneillean între dragostea pentru crudul Lorenzaccio și datoria patriotică. Marina Neelova și-a asumat de bună voie și nesilită de nimeni acest risc al ieșirii din emploi. Și a câștigat.

La întrebarea crucială, dacă preferă teatrul sau filmul, răspunde: «Categoric, teatrul! Fiindcă pe platou filmez, iar pe scenă lucrez. Cinematograful este o artă a regizorului, operatorului, scenografului și a celui mai vreți, numai a actorului, nu. Nimic de zis, avem prim-planul, adică posibilitatea de a cizela, cînd și cînd, rolul cu migaia de bijuterie, însă produsul finit — filmul pe ecran — mă sperie așa de tare prin caracterul său definitiv, încît nici cel mai izbit prim-plan nu poate compensa

regretul că nu mai e nimic de făcut, dorința de a corija de a adăuga sau a scoate ceva.

În teatru, lucrurile stau exact invers: premiera nu reprezintă decît începutul de drum al spectacolului. Acesta abia își începe viața și, odată cu el, și eu abia îmi încep viața — aceea care îi aparține numai lui. Spectacolul

în continuă schimbare: în obiceiuri, păreri, gusturi, în înfățișare, consideră ea.

Interlocutor strălucit, actrița «joacă» discuția, reactionînd prompt la replicile partenerului. Spune și arată. Și chiar de mai multe ori, ca la repetiție, căutînd parcă varianta optimă. Fire sociabilă, Marina nu scapă nici

Mare succes de public în 1980, filmul bulgar *Mașina zburătoare* cu Julia Kojinkova



de teatru este un organism viu, se naște, trăiește și... moare. Pe cînd filmul rămîne pentru totdeauna așa cum a apucat să fie fixat pe peliculă, fără nici o posibilitate de evoluție».

Atît în viață cît și în artă — spune criticul sovietic Boris Stanilor — Marina Neelova respinge tot ce e static. Omul trebuie să fie

o ocazie de a-l studia pe oameni, depunîndu-și observațiile la «banca» ei, de unde le va scoate într-o zi spre a le folosi într-un rol sau altul. Pe care îl va juca la cea mai înaltă tensiune, așa cum joacă întotdeauna, fără excepție, această actriță de o



«Cine nu visez
să vină la Paris
și să-l cucerească?»

— Dar e
atât de ușor? —

iată «problema»
filmului francez

Provinciала,

cu Claude Goretta,
cu Nathalie Baye.

structură eminamente modernă
— amestec de temperament vul-
canic și luciditate, conștientă de
unicitatea fiecărui personaj in-
terpretat.

Un personaj neobișnuit

După ce a interpretat cu brio
rolul celebrului pictor Andrei
Rubliov, actorul Anatoli Solo-
nitin. Intruchipează acum rolul
unui alt mare artist rus, Fiodor
Dostoevski. Una dintre cele mai
dramatice perioade din viața ro-
mancierului a inspirat o poveste
cinematografică în regia lui A-
lexandr Zarhi și intitulată **26 de
zile din viața lui Dostoevski**.
Evghenia Simonova și Ewa Shi-
kulska interpretează rolurile u-
nor prietene și inspiratoare ale
marelui scriitor.

Imitația are valoare?

Cunoscuta chelie a lui Kojak
apare într-o amuzantă comedie
maghiară regizată de Sándor
Szalkai. Celebrul locotenent de
poliție american descinde la Bu-
dapesta pentru a participa la un
congres al autorilor de romane
polițiste. Prezența lui atrage însă
întotdeauna Incurcături și iată-l
pe asul suspensului urmărit de
o bandă de mafioți care vor să-l
împiedice să se întoarcă la New
York. Momentele de suspens
se împletesc cu cele umoristice
în această șarjă amicală inspi-
rată de serialul avându-l ca pro-
tagonist pe vestitul personaj. In-
titulată **Kojak la Budapesta**,
parodia este o replică amuzantă

dată clișeele genului polițist.
În rolul principal, actorul László
Inke reușește o hozoasă imitație
a lui Telly Savalas.

A filma istoria

Unul din filmele cele mai stra-
nii, mai discutate și mai surprin-
zătoare din ultimul an este fără
îndoială **Kagemusha** al lui A-
kira Kurosawa (prezent de altfel
și în repertoriul nostru). După
Festivalul de anul trecut de la
Cannes s-a discutat mult și di-
vers despre acest film, s-a dis-
cutat mai ales și îndelung cu
realizatorul. Unele dintre păreri
acestula le decupăm aici pentru
că reliefează o anume concep-
ție chiar despre filmul istoric și
mai ales despre arta filmului și
raportul în care se poate afla ea
cu istoria:

— Ce v-a atras cu precădere
în proiectul filmului **Kagemus-
ha**? Ideea de a face un film
despre această epocă ieșită oa-
recum din comun și la care
dumneavoastră țineți atât? Per-
sonajul lui Takeda Shingen?
Sau destinul lui **Kagemusha**?
Sau toate trei laolaltă?

— Cînd fac un film, treaba
asta se întîmplă nu chiar la ca-
pătul unui lung proces de re-
flecție. Dorința de a realiza cu-
tare sau cutare film îmi vine în
mod firesc și tot în mod firesc
o și traduc în fapt. Și ca să mă
întorc la întrebarea dumneavoa-
stră: Există într-adevăr acea epo-
că «a țării aflată în stare de răz-
boi»; este o epocă în care di-
mensiunea umană se manifestă
în modul cel mai limpede și din
punctul ăsta de vedere este de-

osebit de pasionantă. Apoi, du-
pă ce am turnat filmul reflectez
la ceea ce am vrut să fac și cred
că am fost atras în mod special
de personaje. Mai există și a-
ceastă bătălie care și ea m-a
atras, este vorba de bătălia de
la Shidaragahara. Este o înfrun-
tare cu totul stranie în care toți
generalii pier. În majoritatea ca-
zurilor, generalii nu mor și nici
nu e necesar ca și să moară.
Problema era de a se ști de ce
totuși aici au murit cu toții.
Așa că am încercat să aflui un
răspuns. Aici intervine persona-
jul **Kagemusha** pe care l-am
creat ca să mă ajute să ilustrez
această narațiune în toate sem-
nificațiile ei. Să filmezi istoria
acestei epoci, în mod direct și
fără artifiiciul pe care-l reprezintă
Kagemusha, ar fi însemnat o
inițiativă imensă necesitînd mij-
loace de asemenea imense. Dim-
potrivă, realizînd filmul din punc-
tul de vedere al lui **Kagemusha**,
treaba asta nu-mi cerea destășu-
rarea unor mijloace gigantice.

— Care credeți că este în
filmul dumneavoastră latura ce
ține strict de istorie și care este
latura care ține de invenție?
Pentru că, la drept vorbind, pen-
tru un occidental nu este foarte
ușor să faci această deparțare.
Ați inventat numai personajul
Kagemusha și psihologia lui sau
există și alte elemente care țin
mai mult de imaginația dumnea-
voastră decît de istoria propriu-
zisă?

— Din punctul de vedere al
istoriei propriu-zise, Takeda
Shingen a avut nenumărați Ka-
gemusha. Dar pe ăsta eu l-am
inventat și ceea ce am inventat
pe de-a-ntregul în acest film este
doar acest personaj **Kagemusha**.
Restul sînt ipoteze care se bi-
zuite pe temeinice cercetări is-
torice: în acest sens pot afirma
că este vorba de o interpretare
a mea, pe care eu am dat-o
istoriei. Să ne oprim, de pildă, la
personajul Shingen, la felul în
care el moare. Asupra acestui
punct neobișnuit există nenu-
merate versiuni factice. Eu n-am
făcut decît să aleg una dintre
aceste versiuni, și anume pe
aceea care mi se părea a fi cea
mai aptă pentru o reprezentare
dramatică. Nimeni n-ar putea
spune dacă ea este exactă sau
nu, pentru că nici măcar nu se
știe unde anume a murit Shin-
gen. Dintre nenumăratele legen-
de care există, eu n-am făcut de-
cît să aleg pe aceea care îmi
îngăduia o transpunere scenică
dramatică.

Comedia anilor trecuți

Este titlul unui film de montaj
care reunește cele mai izbutite
momente umoristice ale cine-
matografului sovietic. Alături de

fragmente din pelicule clasice semnate de Dovjenco, Pudovkin, Protazanov sau Alexandrov, vor apărea și secvențe din creații contemporane, aparținând lui Riazanov, Danelia și Gaidai. Spectatorii se vor reîntâlni cu cei mai vestiți comici ai ecranului sovietic, printre care se numără Grigori Alexandrov, Ludmila Gurcenko, Innokenti Smoktunovskii, Oleg Efremov, Andrei Miagkov etc.

Vis de copil

Problemele complicate ale educării copiilor orfani inspiră scenariul filmului polonez *Aș vrea să mă pierd* (regia Jadwiga Kedzierzawska). Visul micuților de a fi înfiați și integrați într-o atmosferă caldă de familie nu este întotdeauna împlinit și spulberarea iluziilor aduce după sine traume greu de vindecat. Punând în discuție aceste aspecte, realizatorii pledează pentru un mai nuanțat studiu al psihologiei celor mici și pentru ajutorul venit din partea celorlalți copii, care au părinți.

Autopersiflarea

Un film grozav (regia Zdenek Svěrák și Ladislav Smoljak) este de fapt nu o constatare mai mult sau mai puțin estetică ci chiar titlul unei comedii muzicale care ironizează moravurile unor cineaști din zilele noastre. Incursiunea în culisele realizării unei pelicule devine aici prilej de a trece în revistă accidente hilare, crize de inspirație sau dificultăți birocratice care însoțesc viața unui platou de filmare ceh. Prezența lui Waldemar Matuška în distribuție este un semn că avem de-a face cu o comedie muzicală.

Bucuriile, dar și grijile

Cunoscuta actriță cehă Jana Brejčková interpretează rolul principal în filmul de actualitate intitulat *Fuga acasă*. Iată ce declară regizorul Jeromil Jiřeș despre sensurile acestei pelicule: «Scenariul semnat de Pavel Fiála m-a atras pentru posibilitatea de a prezenta un anumit tip de familie contemporană. În ciuda situației oarecum excepționale — soția este puțin mai în vârstă decât bărbatul, iar copilul este adoptiv — este totuși o familie cu toate semnele caracteristice ale zilelor noastre, cu grijile și bucuriile ei». Filmul insistă asupra problemelor femeii care se străduiește să împacă succesul profesional cu grija față de cei apropiați.

Descoperire tirzie

Călătorie în alt oraș este titlul unui film de dragoste ale cărui premise nu par la prima vedere prea romantice. Trecut de patruzeci de ani, hărțuit de grijile unei munci de răspundere, sever și laconic în conversație, protagonistul povestirii trăiește o transformare uluitoare, datorită, bineînțeles, întâlnirii cu o femeie. Tandreea, cinstea și căldura omenească a iubitei sale, întâlnită într-o banală deplasare în interes de serviciu, modifică destinul solitar al bărbatului cu vocația austerității. Povestea lor de dragoste infirmă

succes și mai mare. Iată, de pildă, ce scrie în Franța unul din comentatori, este vorba de Frederic Vitoux în «Le Nouvel Observateur» în legătură cu această reluare: «În ciuda lui Marlon Brando care apare la un moment dat cu spatele gol și spectaculos, Viva Zapata, acest film lung și torid — o superbă peliculă post-eisensteiniană ca estetică pe care Kazan l-a turnat în 1951 pe scenariul unui debutant numit John Steinbeck — datorează cu mult mai mult reflecției politice decât unui oarecare delir al simțurilor. Evocând zece ani din viața lui Emiliano Zapata, generalul-tărăn care a fost unul din animatorii revoluției mexicane din 1910, partizan al refor-

De la Calvarul, Irina Alferova este mereu solicitată dar răspunde cu multă măsură



prejudecățile privind lipsa de romantism a vârstei mature. Regizat de Viktor Tregubovici, filmul are ca interpreți principali pe Irina Kupcenko și Kiril Lavrov.

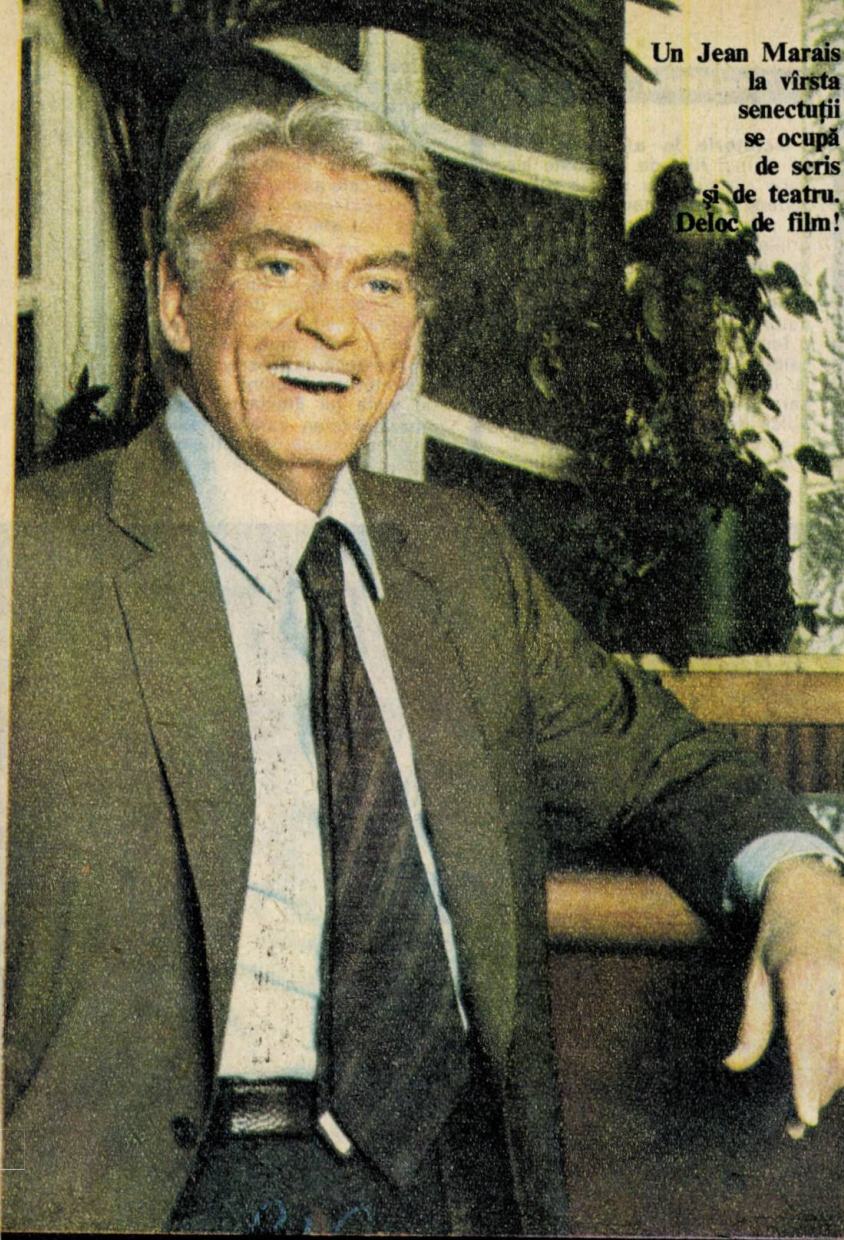
După treizeci de ani

S-a reluat pe mai multe meridiane un film de acum 30 de ani al lui Elia Kazan, *Viva Zapata*, cu Marlon Brando, Anthony Quinn și Jean Peters în principalele roluri și filmul acesta, care la vremea respectivă a fost considerat o realizare de excepție, se bucură acum parcă de un

mei agrare și președinte al țării sale înainte de a fi fost asasinat. Elia Kazan abordează cu o reală teroare hieratică tema înțelepciunii populare dar și a puterii care corupe...».

Ocazia aceasta a reluării filmului *Zapata* a condus pe unii până acasă la Elia Kazan, la New York, pentru că marele realizator și scriitor detestă Hollywood-ul și întreaga Californie. Kazan a fost întrebat, cum găsește acest film al său după atîta timp: «Ii sînt recunoscător prietenului meu Anatol Dauman pentru că a repus în circulație acest

Un Jean Marais
la vârsta
senectuții
se ocupă
de scris
și de teatru.
Deloc de film!



vechi film al meu care împreună cu **America, America** și **Baby Doll** face parte din filmele mele preferate. Nici eu nu l-am revăzut de 30 de ani. Odată turnate, nu-mi revăd niciodată filmele. Fără excepție.» Dar credeți că cinematograful a evoluat? a mai fost întrebat Kazan. «Se vorbește mult astăzi, în orice caz se vorbește cu mult mai mult despre realizatori decât despre actori, și cred că este mai bine. Epoca marilor studiouri și a marilor organizații este depășită acum. Vedetele de astăzi sînt mai umane. Actorii ca De Niro, Pacino, Newman sînt și foarte mari ac-

tori în același timp. Eu îi prefer pe cei de astăzi, pentru că niciodată nu mi-a plăcut să lucrez cu starurile de odinioară». Și o altă întrebare care se referă de astădată la Hollywood cît și dacă s-a schimbat de pe vremea cînd el, Elia Kazan, lucra acolo. Și iată răspunsul: «Hollywood-ul s-a schimbat într-adevăr, dar și eu m-am schimbat, nu mai sînt același, nici publicul nu mai este același și toată lumea se schimbă. Iar în schimbarea asta există și părți bune și părți rele. O parte bună este aceea că artistul poate exercita un control mai mare asupra a ceea ce face. Există

astăzi numeroși tineri realizatori care se interesează deopotrivă și de latura tehnică. Partea mai puțin bună este că ei acordă o mai mică atenție semnificației filmului pe care-l fac. În anii '40—'50, noi cei ce realizăm filme puneam în ele toată convingerea noastră, pentru că voiam să afirmăm ceva. Așa cum procedeză astăzi de pildă, Scorsese sau Coppola. Faci film pentru că ai ceva pe suflet, ceva ce vrei să comunici. Eu cred că asta este arta.»

Propunere pentru un viitor Oscar

Circulă acum pe ecranele lumii un film al lui John Guillermin, un regizor faimos mai mult pentru că a făcut unul din cele mai asaltate filme în sălile de cinematograf ale lumii, faimosul film-catastrofă **Turnul infernului**. Astăzi însă s-ar părea că John Guillermin vrea să-și schimbe fața artistică cu filmul **Mister Patman**. Iată ce spune unul din comentatorii acestui nou și foarte de succes film: «Ciudată metamorfoză sau ciudate metamorfoze! Iată că John Guillermin realizatorul **Turnului infernului** și al **Morții pe Nil** se încumetă să realizeze un film în semitonuri, fără acțiune sau aproape fără acțiune, un film declarat psihologic. Iată-l și pe James Coburn, acest mercenar de șoc, specialist în galopări sălbatice și în mari evadări interpretînd aici rolul unui infirmier psihiatru care străduindu-se să-l înțeleagă și să-i lubească pe bolnavii de care se ocupă sfîrșeste prin a trece, încet-încet în tabăra lor... Dar adevărata vedetă a filmului este o pisicuță roșcată, matăsoasă, docilă, atentă și prevenitoare, pe numele ei Patty care își împarte viața cu James Coburn. O pisicuță care știe să se plimbe pe acoperisuri, să se ghemuiască în fundul unui fotoliu și să toarcă cu o naturalețe superbă. Dacă anul viitor nu obține un Oscar pentru rolul feminin de plan secund înseamnă că putem cadea în disperare în ce privește dreptatea în materie de premii.»

În căutarea... filmului pierdut

De la o vreme Joseph Losey face și anunță diverse proiecte de filme, pare uneori pe punctul de a fi ajuns să materializeze cîte unul din aceste proiecte, urmează de obicei o lungă tăcere și o explicație de multe ori convențională, fie din partea producătorului, fie a lui însuși. Ultima deziluzie a lui Losey — deziluzie pentru că nu a ajuns nici măcar ca producătorul să-i spună dacă

e de acord cu linia generală a scenariului său la în căutarea timpului pierdut după Proust — a fost camuflată sub faldul unei preocupări de filmul operă. Aici proiectul s-a și materializat.

Astăzi îl întâlnim pe Joseph Losey în calitate de vedetă intelectuală judecând programele culturale ale unei săptămâni pariziene. Și sărind de la una la alta, regizorul de film păstrează optica cineastului (dar și patimile lui).

Astfel, despre o retrospectivă Fernand Léger, regizorul Losey spune: «Răspunzând la faimosul chestionar al lui Marcel Proust, aş cita pictorii mei favoriți: Van Gogh, Monet, Bonnard, Léger. Pentru fiecare din filmele mele încerc să stabilesc o relație cu unul din pictorii mei favoriți. Astfel pentru *Mesagerul* m-am adresat lui Constable, pentru *Accidentalul* lui Seurat. Léger este preferatul meu datorită forței liniei și culorii sale, dar cu el încă n-am avut nici o șansă. Ceea ce în imaginația mea corespundea muzicii pictorului n-a putut ajunge la o materializare». Pentru că discuția avea loc sub aura festivalului de la Cannes, Losey și-a materializat punctul de vedere despre aceste manifestări cinematografice cam așa:

«În ce privește festivalurile cinematografice, aş zice că nu mă pricep deloc la treaba asta. Dealtfel de multă vreme nu prea calc prin cinematografe. Am văzut totuși un film *Adopțiunea* al lui Marc Grunbaum. Interesant. Cît privește filmele care țin afișul, *Ultimul metrou* pare să ne spună și să ne gîdile urechea că n-ar exista francez rău din fire. Și probabil pentru motivul ăsta filmul s-a bucurat de atîtea recompense. Sînt convinși că Truffaut însuși își dă seama că filmul lui nu merită chiar atîtea recompense. Vedeți, sînt destul de negativ, cu toate că n-ar trebui să fiu. Dar cum ați vrea să fiu astăzi, cînd toată lumea îți cere să faci altceva, adică să faci ceva comercial, cînd tu nu vrei să faci tocmai treaba asta? Iată și o discuție, adică o scurtă execuție a lui Hitchcock, programat pe micul ecran cu cîteva scurt-metraje: «În săptămîna în care era programat nu prea aveam chef de multe lucruri. Și iată deodată îți sare în ochi Hitchcock. Iar eu mă văd strîgînd: Opreți! Nu mai suport! În definitiv, ce mare lucru a făcut domnul ăsta? A descoperit și el o formulă, dar formulele sînt la îndemîna oricui. Ceea ce îi lipsea lui Hitchcock era, din păcate, creativitatea.»

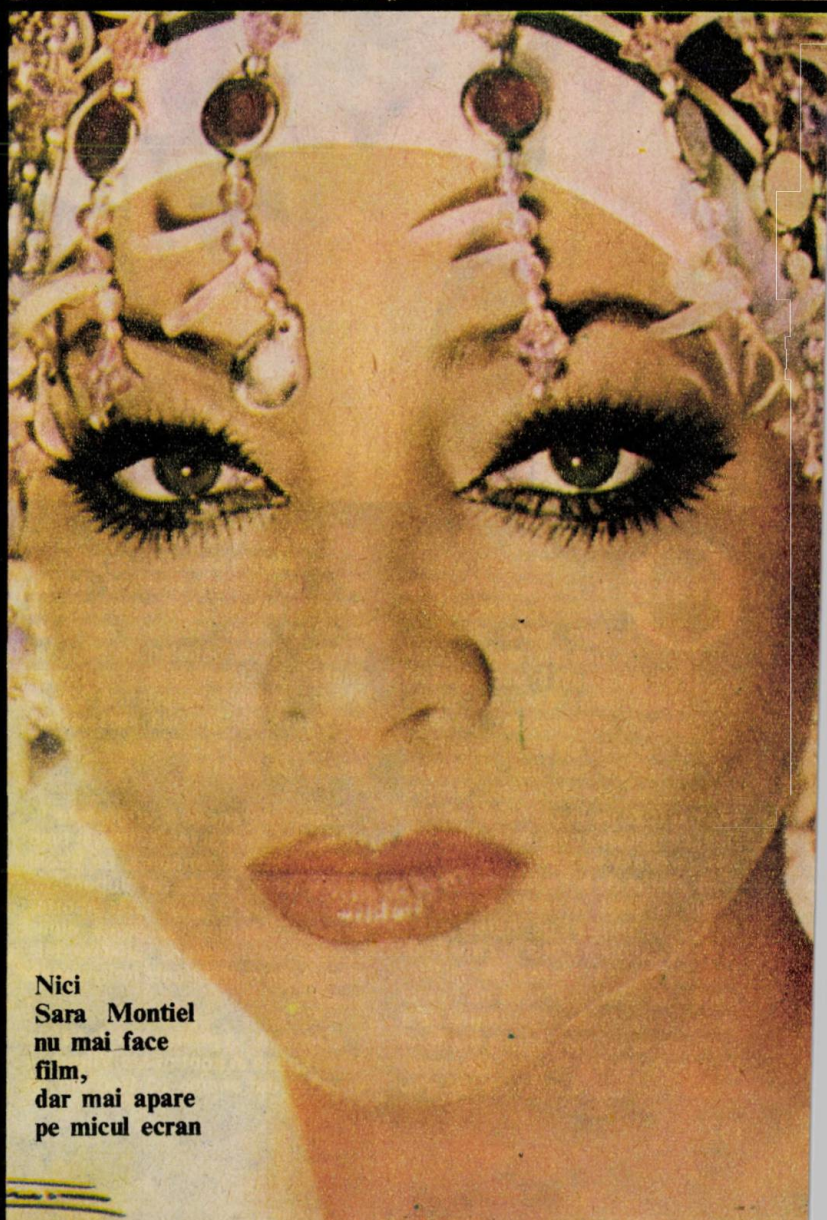
Și cînd te gîndești că există o vorbă după care marile spirite s-ar întîlni...

Alter ego repudiat

De cîteva ori pe an Romy Schneider este în fruntea listei actorilor prin ultima sa realizare și face să se scrie despre ea pe larg nu numai în presa de specialitate. Romy Schneider oferă astăzi celor care se apropie de ea o figură obosită, enervată, zburciumată. Deși joacă în cîteva filme și ia contact cu cîteva cinematografil deosebite în fiecare an, actrița pare să protesteze împotriva unei imagini sub care a fost înscrisă pentru totdeauna (crede ea). De aceea a și fost întrebată de un ziarist de ce reacționează atît de violent cînd i se pomeneste de rolul din filmul *Sissy*: «Pentru că defest această imagine care s-a încetăținit în privința mea. De ce oare

am rămas și astăzi acea mică prințesă de foileton? De multă vreme nu mai sînt Sissy și, la drept vorbind, niciodată n-am fost. Sînt o femeie nenorocită care are astăzi 42 de ani, o femeie care se numește Romy Schneider». Explicînd de ce stăruie această imagine despre ea, actrița descoperă cauza în programarea la televiziune de trei ori într-un scurt interval de timp a filmului *Sissy*. «În timpul celei mai recente dintre aceste proiecții, fiul meu David — mi-a spus: Nu te supăra mamă dar prefer să văd westernul de pe celălalt canal. Doar fetița mea mai mică a rămas în fața ecranului. Astăzi nu vreau decît să-mi obțin liniștea, pentru că detest tumultul, publicitatea și întreg show-businessul. Și nici nu

(Continuare în pag. 184)



Nici
Sara Montiel
nu mai face
film,
dar mai apare
pe micul ecran

America văzută de un american



Cinema

Nu e prea mult timp de când cititorii noștri puteau să-l urmărească pe Robert Redford într-o discuție, una din rarele pe care le acordă, destinată în exclusivitate revistei «Cinema». Este, s-ar părea, un privilegiu să-l abordezi pe Redford și mai ales să accepte schimbul de păreri sau pur și simplu convorbirea pe îndelete, despre cinema (dar nu în primul și ultimul rând), cit mai ales despre problemele zilei la scara epocii în care trăim.

Un ziarist de la Le Nouvel Observateur a avut această șansă de curind întâlnindu-l pe marele actor la Paris (același Paris în care Redford încercase cîndva să se impună ca... pictor) și redă nu numai discuția, dar însăși dificultatea de a o obține. «Ziaristul, spune Frederic Vitoux de la Le Nouvel Observateur — cu capul doldora de gin-

duri, era gata să explodeze, în vreme ce secretarele societății de producție a lui Robert Redford defilau prin fața ochilor săi. Redford a sosit în sfîrșit cu o întîrziere de 72 de minute. Purta ochelari de pilot, un zîmbet de stewardesă și o privire eficientă și foarte americană. Vocea era gravă dar grăbită «Mă iertați. Și nici nu am dejunat încă, am putea începe de îndată».

Ziaristul francez îi urmărește fizionomia chiar și tabieturile, în timp ce Redford își consumă, pe biroul lui de lucru, salata de ciuperci cu ouă. Are aerul unui tînăr sportiv, bronzat, sănătos și parcă nimic comun cu imaginea unei vedete clădită din prefabricate hollywoodiene.

«Deajuns să pomeniști de fizicul lui — spune în continuare Vitoux — ca să-ți dai seama că Redford își

privește fizicul ca pe o dramă. Pur și simplu e sătul să fie considerat un star. Ziaristul, care știa treaba asta, se aude întrehîndu-l cu un aer detașat: «Stăruie impresia că vă petreceți timpul combătînd această imagine de actor frumos și stupid. Din cauza asta v-ați transformat acum în regizor?» La asemenea întrebare Redford răspunde cu un aer politicos: «Este o imagine absurdă (pauză). Nu cred că sînt nici din cale afară de frumos și nici din cale afară de inteligent. Iar în filmele mele nimic nu lasă să se întrevadă că aș fi deosebit de marcat de ceva. Dimpotrivă, întotdeauna poți descoperi o oarecare doză de inteligență în rolurile mele, dacă, bineînțeles, le privești mai de aproape. Numai că iată ce s-a întîmplat. Într-o bună zi, cineva a decretat că aș fi un frumos și de aici a decurs în mod automat acest postulat că facultățile mele mintale ar

lăsa de dorit. Și, împotriva unei asemenea imagini duc eu lupta...

— Dar cine a lansat ideea că dumneavoastră ați fi un nou Adonis?

— Presa. N-a încetat să tot scrie că aș fi teribil de seducător, fără să se intereseze într-adevăr, ani și ani în sir, de rolurile pe care le-am realizat. A folosit clișeele leneșe de genul: «Redford e blond, are ochi frumoși și urechi drăguțe», dacă citești ziarele bineînțeles că rămii cu impresia că nu-i cine știe ce în capul meu...

Schimbarea imaginii despre acest actor s-a produs în conștiința opiniei publice destul de lent, deși Redford și-a dorit-o cu toată stăruința. **Oamenii președintelui**, film din 1976, a avut darul să acrediteze o altă imagine a lui R.R. iar acum iată-l realizând el însuși un film care s-a expus unor furtunoase discuții mai ales la el acasă în Statele Unite pînă ce un Oscar a stins toate incendiile polemice. Filmul se intitulează **Oameni ca toți oamenii**. Este, spune comentatorul francez, un film profund psihologic, cam în răspărul unei tradiții americane. Nu există acțiune ci dialoguri. Nimic de prisos, ba chiar o operă relevantă, un adevărat miracol de densitate și de abilitate. Este ultimul șut în nas pe care cel mai popular dintre actorii made în S.U.A. l-a tras propriului său mit. Pentru că de la **Butch Cassidy** și de la **Cacialmau**, Robert avea în cap doar aceste figuri ce populează marile spații ale Far West-ului. Și așa, între cer și pămînt, el a devenit actorul care exprimă cel mai bine caracterul american. Paul Newman este prea nepăsător, Clint Eastwood prea năring, Jack Nicholson prea genial și prea cabotin. În sfîrșit, Robert de Niro prea are aerul de imigrant italian care abia a obținut viza de ședere și de muncă, spune R.R.

Robert Redford pare să fi poposit odată cu «Mayflower» în 1620. El face parte din peisaj cu profilul său puritan de cap de familie și cu aerul său romantic.

Narcisismul — mai spune gazetarul parizian — această maladie nr. 1 a lumii de cinema, dar și a mediilor de informare — nu l-a atîns încă. S-ar părea că nici nu-și iubește admiratorii care se arată chiar descurajați. În decurs de 15 ani n-a apărut decît de două ori pe micul ecran american, iar cît privește interviurile acordate presei scrise nu le acceptă decît cu mare greutate.

Ziaristul — își continuă relatarea trimisul publicației franceze — îl așteaptă pe Redford să-și termine salata, ca să-l întrebe ce părere are despre Hollywood.

«Ceea ce îmi displace în cel mai înalt grad (este vorba de Hollywood bineînțeles n.r.) este spiritul ce domnește acolo. În lumea noastră scurgerea informațiilor de la dreapta la stînga și de sus în jos se face din ce în ce mai frenetic și mai cu furie. Cînd merg la Washington, chiar în clipa în care pun piciorul jos din avion am impresia că urmează să se producă o mie de lucruri care să-mi taie răsufarea. Iar cînd plec, capul mi se află în aceeași stare în care se află stomacul cînd ies dintr-un restaurant chinezesc, și mă întreb oare ce-o fi mîncat? Tot așa capul meu se întreabă oare ce-o fi aflat? Nimic care să fie mai instructiv decît aburul ce iese dintr-un cazan. La Hollywood se întîmplă același lucru și în plus există mereu starea de alarmă din cauza smog-ului, a faptului că n-o să treacă multă vreme și pămîntul o să se prăbușească în ocean, și în primul rînd pentru că pretutindeni tronează teama, pretutindeni, înapoia fiecărei uși. Tot orașul ăsta este clădit pe spaimă. Toată lumea se teme că-și pierde munca și nimeni nu știe la drept vorbind cine ar putea să reușească. De aici și marea nervozitate ce domnește. Poți da o lovitură cu un subiect foarte la modă, cu actorii cei mai buni și cu scenariștii cei mai buni în clipa de față. În același timp un film croșetat în grabă de o echipă de amatori poate provoca o adevărată nenorocire. Riscurile meseriei sînt colosale: tot ceea ce se știe — cum spunea odată T.S. Elliot — e că nu știm ce-o să meargă. Lumea cinematografului nostru respiră nesiguranță, insecuritatea. Și mie nu-mi place să trăiesc într-o atmosferă de frică. La urma urmei era mai convenabil să fii star acum vreo 30 de ani. Studiourile erau atît de puternice încît puteau să-ți impună respectul iar publicul n-avea ce face decît să consume ceea ce i se dădea. Dar timpurile alea au trecut.

— Vreți să spuneți că star-system-ul s-a îmbunătățit?

— O dată cu înmulțirea producătorilor, publicul este acela care decide și nu e nevoie să fii foarte atrăgător ca să devii un mare actor. Astăzi fizicul contează mai puțin iar calitatea mai mult.»

Ziaristul francez ținea morțiș să-i smulgă o părere despre preferințele actoricești, sau cum s-ar spune

colegiale, ale lui Redford și n-a obținut la început decît un succint și foarte categoric răspuns. «De-test cuvîntul star și tot ceea ce reprezintă el. Lumea asta îmi este străină și dacă vreți să vă spun adevărul, iată-l: nu mă interesează marii actori și nici viața lor.»

Frederic Vitoux a insistat și iar a insistat și așa cum se întîmplă în asemenea împrejurări interlatul i-a avansat, ca o concesie, cîteva gînduri pe care probabil că și le păstrează de obicei pentru sine: «Actorii pe care îi admir eu nu sînt în mod necesar și cei mai buni. Mie îmi place James Cagney. Cînd jucam în **Cacialmau** mă gîndeam tot timpul la el și la anii '30, la acel amestec de speranță și de disperare pe care el îl reda atît de bine și cu toată forța. Îmi place Marlon Brando. El este întruparea ideii de mare actor. Îmi place Spencer Tracy. Degaja un fel de forță uriașă și de adevăr. Îmi mai place Walter Huston și Robert Duvall iar dintre colegi, cum s-ar spune — Robert de Niro.»

Cît privește trăsătura pe care o au în comun toți acești oameni, Robert Redford a ținut și a făcut o precizare de un interes special: «Un mare actor, spune el, — este acela care-și poate schimba, fără înțetare, personalitatea și să te facă să crezi în ea. Nu este absolută nevoie ca el să fie un tip ce devoră ecranul.

— Dar dumneavoastră care vorbiți atît de des despre acea prospețime a pionierilor cinematografului, nu l-ați citat deloc pe John Wayne și de ce?

— Pentru că mă plictisea. Chiar dacă sînt încîntat, pentru el, că a devenit un fel de erou național. În meseria asta a noastră, timp de 30 de ani toată lumea a fost de acord că John Wayne era un prost actor. Pe urmă, pentru că s-a menținut în circulație și că toți criticii se săturaseră să mai dea în el, au schimbat placa. «La urma urmei individul nu-i chiar atît de lipsit de har». Secretul succesului său a fost de a fi rezistat atîta vreme într-un mediu în care coeficientul de mortalitate este atît de ridicat. A mai știut să redea ceva din caracterul american. Le oferea oamenilor acea imagine la care ei țineau dar de jucat nu juca să te scoată din minți.»



O «mittică» de 1,80 m
și de numai 15 ani —
Brooke Shields

(Urmare din pag. 181)

vreau ca acest rol Sissy să fie un pretext pentru a mă întoarce mereu la acea epocă. Tot ceea ce am învățat de atunci și pînă astăzi am descoperit, mai mult sau mai puțin, în și prin cinematograf. Am părăsit școala la 14 ani ca să încep un film și pentru mine viața a început și a continuat în fața camerei de luat vederi. Cred de aceea că am jucat în prea multe filme și asta explică de ce astăzi sînt așa cum sînt. Întrebată care ar fi totuși rolurile pe care le consideră cele mai bune, Romy Schneider a răspuns fără ezitare: «Leny în *Portret de grup* după Heinrich Böll, care a fost pentru mine un rol foarte important și din păcate mai puțin cunoscut. Păstrez o amintire puternică rolului din *Procesul* lui Orson Welles, dar nu pot să nu mă gîndesc că Orson Welles nu mai face astăzi decît publicitate. Stă pe un scaun — imens de gras — în fața unei mese, ridicînd un pahar de vin. Filme nu mai face. Și o și spune: «Nu pot să joc ceea ce vreau eu, iar în ceea ce mi se propune nu vreau să joc». Și consider că are dreptate».

Vreau să-i fac pe oameni să ridă

Afirmația asta care poate părea cutezătoare, știut fiind cît este de greu să obții astăzi un zîmbet de la spectatorii de cinematograf atît de exigenți, vine din partea unui fost membru al faimosului grup «Beatles», Ringo Starr. El apare într-un film intitulat

Omul cavernei, despre care se spune că este un film de acțiune plasat în epoca de piatră și în care toștul cîntăreț are de înfruntat tot felul de riscuri, începînd cu lupta între triburi rivale, plante carnivore, mușcături de șerpi veninoși. Evident, din toate aceste întâmplări el scapă ca prin minune în ultima clipă. Pentru că, așa cum se afirmă, *Omul cavernei* este în realitate o comedie burlescă după care aleargă toată America iar personajul pe care toștul cîntăreț îl întrușează, pare să amintească — cel puțin așa suauîn unii — de minunatul personaj creat de Charlie Chaplin. Și pentru că joacă în film, Ringo Starr acordă bineînțeles și interviuri cu un aer de vedetă care se explică: «După ce grupul nostru s-a dezmembrat și cu toate că simțeam reală plăcere a libertății, aveam totuși senzația că brațele îmi fuseseră amputate. Trăiam oarecum o viață la voia întâmplării așa că, atunci cînd cariera cinematografică a început să capete pentru mine o anumită concretețe, mi-am spus că a venit vremea să o fac serios și, într-un anume fel, să ofer lumii o altă imagine de prestigiu despre mine. Nu am la drept vorbind decît o singură dorință: să-i fac pe oameni să ridă căci, făcîndu-i pe ei să ridă, îmi ofer mie însumi o bucurie extraordinară, și anume pe aceea de a vedea oamenii destiniți și fericiți.»

Metamorfoză

Rareori un cineast, un realizator de filme își poate privi cu deta-

șare și chiar cu premeditare etapele evoluției lui și să programeze o anumită succesiune care să dea unitate și fluiditate gîndului artistic. Eric Rohmer este însă o excepție, pentru că realizatorul francez este dublat și de un teoretician al artei filmului. La ora de față el vrea să impună și să explice noul ciclu de filme pe care și-l propune. «Ultimele mele filme erau adaptări după niște piese de epocă. Astăzi mă întorc la contemporaneitate și am început să scriu o nouă serie pe care am intitulat-o «Comedii și proverbe». În această serie voi include cîteva filme, nu știu exact cîte. Am scris pînă acum scenariile pentru trei filme pe care eu le intituliez «Filme personale», pentru că, spre deosebire de adaptările literare, aceste filme sînt pe deplin imaginare și realizate de mine. Primul din noua serie se cheamă *Nevasta aviatorului*, și ceea ce vreau să precizez este că fiecare film din noua serie va avea pe frontispiciu un proverb care va funcționa ca un pretext pentru povestire. În această nouă serie, personajele nu vor fi prea simpatice, pentru că vor arăta o dimensiune cu mult mai plină de pasiuni, uneori chiar se va putea vorbi despre pasiuni orbitoare. O altă chestiune pe care țin s-o anunț și s-o păstrez pentru noua serie de filme «Comedii și proverbe» este că mă voi servi numai de actori tineri pe care îi cunosc sau care au mai evoluat sub conducerea mea. Nu îmi găsesc nici un fel de puncte comune cu actorii care sînt deja consacrați. De aceea probabil că noua serie de filme va fi și un fel de «școală de actorie» care-i va implica mult mai mult pe actorii pe care îi voi tolosi și care va duce probabil, la un stil interpretativ deosebit.»

O personalitate istorică

Regizorul sovietic Grigori Kohnan a început filmările la *Iaroslav cel înțelept*. În centrul noii povestiri cinematografice se află figura legendarului duce al Rusiei Kievlene din perioada 978—1054. Filmul este de altfel consacrat aniversării a 1500 de ani de la întemeierea capitalei ucrainene, orașul Kiev, sărbătorirea urmînd să aibă loc în 1982.

Evenimentele care s-au petrecut în urmă cu alțea secole vor permite spectatorilor să cunoască mai bine atît istoria cît și această epocă de întorire a Rusiei Kievlene. Cneazul Iaroslav, supranumit Cel înțelept, este, după cum se știe, considerat a fi unul din promotorii ideii de unitate a popoarelor slave.

Popularul actor Anatoli Solonin a fost chemat să interpreteze rolul Cneazului Iaroslav.

Echipa de filmare beneficiază de concursul unui grup de istorici cu reputație, ale cărui staturi sînt deosebit de importante pentru reconstituirea atît a cadrului istoric cît și pentru identificarea locurilor unor bătălii vitale pentru apărarea împotriva pecenegilor.

Amintiri la licitație

Titlul nu este un simplu joc de cuvinte și este vorba în cazul de față de amintirile Oliviei de Havilland de pe vremea cînd filma în rolul Melaniei din **Pe aripile vîntului**. Actrița a decis să ofere publicului, în cadrul unei licitații, întregul volum conținînd scenariul cu părțile care-i reveneau și în dreptul cărora a făcut o seamă de adnotări și unde de asemenea se află indicațiile date de regizor. Despre rolul Melaniei Hamilton, Olivia de Havilland ține să precizeze: «Melanie era exact femeia care aș fi vrut și eu să fiu, dar nu am fost. Era exact femeia care mi-ar fi plăcut să fiu». După cum se știe, Olivia de Havilland a trăit multă vreme la Paris, dar astăzi vrea să se transfere pe meridianul pe care a trăit Melanie. Actrița declară că și-a pus în vânzare aceste scumpe amintiri ale unui rol capital pentru întreaga ei existență ca actriță, pentru că «intentionez să-mi schimb întregul mod de viață întorcîndu-mă în Statele Unite. Intentionez să mă stabilesc în Connecticut. Memoriile despre care e vorba m-au însoțit de cînd am apărut în film și pînă astăzi. Aveam 22 de ani cînd am început filmările la **Pe aripile vîntului** și rolul Melaniei face parte din mine, el exprimă acele valori care erau foarte primejduite. Sursa rezistenței la toate primejdii era pentru Melanie numai dragostea. Pe vremea cînd filmam, am resimțit și eu acest puternic sentiment, am simțit forța ei de a exprima dragostea și am resimțit adevărul ființei ei, credința ei în dragoste și capacitatea de a fi fericită».

Pasteluri cinematografice

Regizorul și actorul ceh Jiri Menzel a încheiat și a oferit rețelei de difuzare noul său film intitulat într-o traducere mai liberă **Croît din nou**, după romanul cu același titlu al scriitorului Bohumil Hrabal în care autorul vorbește despre propriii săi părinți și despre o seamă de oameni pe care i-a cunoscut în copilăria sa. Pornind de la roman, autorii scenariului au transpus aceste amintiri într-o narațiune obiectivă și — după cum subliniază



O comedie în care totul se învîrte în jurul unui cactus (filmul vest-german *Cactusul nu e o bomboană* fondantă de Rolf Olsen)

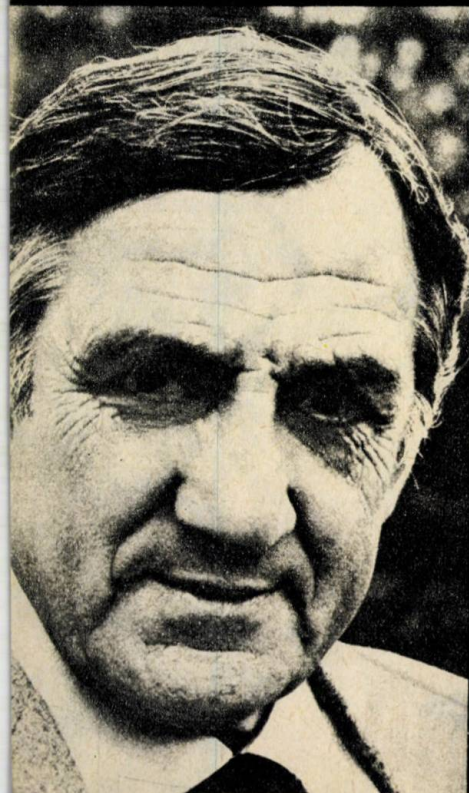
Premiul de interpretare Donatello-1981, Stefaniei Sandrelli pentru rolul din *Terasa* de Ettore Scola





**În filmul
R.D.G.,
Scurtele
noastre
vieți,
tînăra
actriță
Simone Forst
a realizat
o creație
unanim
recunoscută**

**«Ritmul de trei filme pe
an — spune Lino Ventura —
mă epuizează — și măcar
dacă ar fi bune!»**



un critic — mult mai stilizată. Scenariul se desfășoară în sensul povestirii lui Hrabal, sînt preluate niște intenții ale scriitorului în ce privește personajele surprinse într-o serie de situații obișnuite, acestea fiind redată în culori pastelate, totul petrecîndu-se într-o cîrciumă de provincie la începutul celui de-al doilea deceniu al secolului nostru. Aruncăm astfel o privire în curtea unei cîrciumi, apoi apare în prim plan însăși viața cotidiană a negustorului Francin preocupat de prosperitatea micii sale întreprinderi. Totodată avem ocazia să cunoaștem pe fermecătoarea soție a acestuia interpretată de Magda Vasariova. Filmul se centrează pe urmărirea relațiilor dintre cele două gingașe făpturi atît de îndrăgostite una de cealaltă, materializează cadrul unei vieți cotidiane cu nimic peste ceea ce este obișnuit, și încet, încet filmul capătă o atmosferă de banalitate care însă nu plictisește și descoperă tocmai gingășia vieții obișnuite. Regizorul Jiri Menzel nu-și propune în acest film să reliefeze o situație istorică anume ci pur și simplu să exprime cursul unor vieți de oameni obișnuți, cu amintiri personale și nostalgice, autorul — spun comentatorii — dovedind o profundă înțelegere a visurilor, dorințelor și aspirațiilor oamenilor pe care îi numim obișnuți.

Zeița blondă

Pentru actrița franceză Catherine Deneuve, anul 1980 poate fi considerat un an plin de succese. Americanii au supranumit-o încă de la prima ei apariție pe platourile californiene «Zeița blondă a filmului francez». Trezirea ei pe platourile americane a fost chiar numai o trecere, pentru că actrița a simțit nevoia atmosferei și spiritului de lucru de pe platourile franceze. Dealtfel în 1980 două roluri deosebite i-au reconfirmat popularitatea în fața spectatorilor francezi. Primul dintre ele, Catherine Deneuve l-a realizat în **Ultimul metrou** al lui François Truffaut, unde interpretează rolul unei directoare de teatru în timpul ocupației naziste a Franței. Cel de-al doilea rol de mare succes și în același timp de virtuozitate actricească, Catherine Deneuve l-a deținut în filmul lui Claude Berri, **Te iubesc**. Aici ea întrupează rolul unei femei foarte independente, un rol parcă simbolic pentru o întreagă generație. Cum remarcă presa, Deneuve a dovedit și cu această ocazie (și dacă mai era nevoie) că nu este numai o prezentă fizică și numai un mit, ci este o actriță sensibilă

și extrem de muncitoare care își duce la bun sfîrșit misiunea artistică cu un enorm efort și preocupare.

Vom aminti că, la vremea prezenței sale pe platourile americane, cotidianul «New York Times» o compara cu Greta Garbo, săptămînalul «Newsweek» scria despre ea că este «actrița franceză care amintește de un vin bun» iar «Life» și «Look» o publicau pe copertă spunînd despre ea că este «la fel de bună» ca un Oscar.

În ce privește seriozitatea profesională a actriței credem că nimic n-ar putea-o defini mai bine decît răspunsul pe care l-a dat la întrebarea dacă se consideră un star. «Cred că nu mai există staruri în ziua de astăzi — a răspuns Catherine Deneuve. Dealtfel cred că starurile au existat doar o clipă. Starul este un nivel la care se ajunge și care rămîne înfipt în imaginația spectatorului ca o fotografie pe perete. Mie una îmi place să fiu mereu în mișcare și principalul lucru la care țin este munca de fiecare zi. Este singura noblete pe care o accept ca idee. Și pe de altă parte, consider că este o proastă îndeletnicire să te ocupi de părțile mai umbrite ale profesiunii tale. În munca unui actor tot ceea ce contează este rezultatul creației sale, în măsura în care e capabil de așa ceva. De aceea faptul însuși de a munci este tot ceea ce îmi place. Cînd nu filmez, mă simt lipsită de consistență, mă simt rătăcită și abia aștept ziua în care să încep lucrul. Dealtfel mi-aduc mereu aminte de sfatul pe care Sternberg i-l dădea Marlenei Dietrich: «Totdeauna să păstrezi ceva din tine pe care să-l folosești în filmul următor».

Pe teme sportive

Regizorul ceh Jiri Papousek se consacră tot mai mult în ultimii ani realizării de filme situate în mediul sportiv. El a terminat nu de mult unul din această serie intitulat **Cine rezistă mai mult**, un film închinat handbalului feminin în Cehoslovacia. Sportul acesta vădește o tendință tot mai accentuată spre duritate ca dealtfel toate sporturile de nivel înalt. Povestirea de față ne prezintă echipa feminină de handbal din Gottwaldov, o formație de frunte în handbalul cehoslovac. Cel de-al doilea film al lui Papousek pe temă sportivă se intitulază **Masca metalică** și este centrat pe evoluția, antrenamentele și viața scrimerilor. Regulile acestui sport sînt foarte complicate și practic necunoscute pentru marea majoritate a spectatorilor.

Filmul are de aceea și o funcție informativă. În sfârșit, realizatorul ceh pregătește simultan și un al treilea film pe temă sportivă intitulat **Rugby-ul**, în care are ca protagonist echipa de rugby din Moravia iar scopul măturisit este de a face cunoscut și lubit acest sport în rîndul maselor de spectatori.

Document

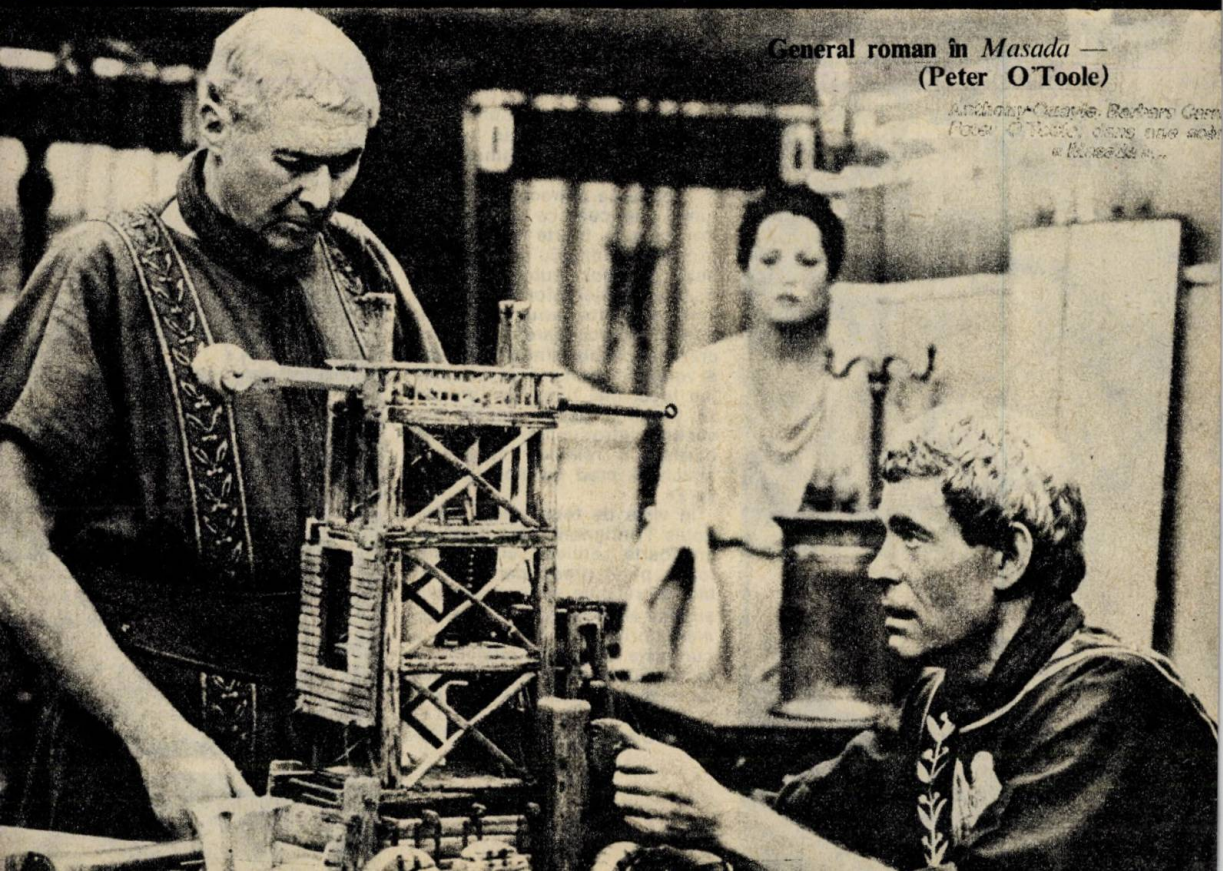
Se lucrează în prezent la elaborarea scenariului și la punerea la punct a unei producții în cadrul unei colaborări R.D.G.-Bulgaria în vederea turnării unui film documentar dar de o durată de aproximativ două ore despre viața lui Gheorghi Dimitrov, al cărui centenar de la naștere se va împlini în 1982. Ceea ce se știe pînă la ora de față este că regizorul acestui important documentar despre viața și lupta marelui om politic bulgar va fi regizorul Botskho Boschinovski și că pentru punerea la punct a surselor sale de informație și a documentelor ce urmează să apară în pelicula sa o întreagă echipă a fost constituită din documentariști și specialiști ai Arhivei de filme din R.P. Bulgaria și R.D.G.

**«Întotdeauna
am preferat
să trăiesc
la țară decît
la Hollywood»
spune Kim Novak
în vizită la Paris
ca să decerneze premii,
nu să primească**



General roman în Masada — (Peter O'Toole)

*Anthony Quinn, Barbara Garr
Peter O'Toole, dintr-un cadru
«Masada»*



**Dacă
Hollywood-ul
n-ar fi
ce e...**

Revista irlandeză «Film Directions» publică sub semnătura lui Tony Hickey un studiu despre perspectivele Hollywoodului chiar sub titlul «Viitorul Hollywoodului». Autorul pornește de la premisele cunoscute, încearcă să situeze «Cetatea filmului» în fața exploziei electronice care a adus tot altele oferte dar și primejdii pentru viața însăși a Hollywoodului tradițional și scrie între altele: «Dacă Hollywood ar fi o persoană, ai putea spune despre ea că este nervoasă, că are obiceiul greu de suportat de a se tot zbuciuma trecând de la o predilecție la alta. Și în această comportare nervoasă și contrarietate ea pare să nu aibă decât o singură călăuză, și anume pe aceea care o conduce spre succese viitoare. Și când Hollywoodul își dă seama că n-a nimerit-o, devine din nou nervos și din șoarece ascuns într-un colț al camerei devine un adevărat tigru mîncător de oameni. Rezultatul este că această schimbătoare evoluție din istoria Hollywoodului scoate la iveală tocmai permanenta modălită a acestuia de a schimba direcția în căutarea numai și numai a formulelor de succes. Ce-

Un accident «fotogenic» care nu pare s-o impresioneze prea mult pe actrița cehă Michaela Miskova



ea ce este cu adevărat nepieritor în viața Hollywoodului are puțin comun cu originalitatea și chiar cu talentul. Și această dimensiune este legată în primul rînd de abilitatea de a rămîne pe poziție și de a supraviețui. Din mîile de directori, producători, scenariști, regizori și actori, doar un pumn a supraviețuit ca să-și vadă carierele încheiate prin moarte naturală și nu din cauza dezastrului profesional».

Autorul articolului, Tony Hickey, face o trecere în revistă a actualelor condiții de producție din cetatea filmului, a principalelor tendințe mai ales a modului cum încearcă să depășească situațiile grele de producție unii din cei mai renumiți realizatori și, deși emite o serie de ipoteze în ce privește adaptarea Hollywoodului la condițiile mereu schimbătoare și primejdii ce apar, o singură afirmație pare concretă la Tony Hickey. Spune el: «Pare limpede că actualii conducători ai studiourilor hollywoodiene sînt mult mai dispuși să adopte punctul de vedere al celor ce finanțează producția urmărind cu precădere securitatea financiară».

Pasiuni ereditare

Unul din cei mai discreți și mai puțin preocupați de propaganda personală dintre actorii francezi este fără îndoială Jean-Louis Trintignant. În ultimul an el a fost și unul dintre cei mai activi interpreți ai ecranului francez, aparînd în 5 filme realizate în mai puțin de 12 luni. Ultima lui pasiune și cea mai stăruitoare este însă din afara filmului și ea nu e alta decât pasiunea pentru volanul automobilului de curse. «Am fost crescut — spune el — în lumea automobilistilor, și nu-mi este nimic străin din tot ce se petrece în această lume, deși ceea ce se știe despre ea este foarte sărac și aproape parodic. Eu cunosc cuilele curselor automobilistice, psihologia alergătorilor și am și scris povestea unui asemenea pilot de cursă care câștigă încrederea unuia dintre marii asi ai volanului tocmai spre a-i putea lua locul mai ușor. Îmi propun să fac film după această povestire, introducînd o anumită duritate a relațiilor care este specifică, cred eu, acestui univers».

În viața de toate zilele Jean-Louis Trintignant trece drept un om foarte politicos, și mai ales foarte puțin preocupat de duritate în relațiile cu oamenii dar, susține el, «respectivul mediu al alergătorilor de formula 1 nu cunoaște dulceața relațiilor și din pasiunea pentru glorie crede că doar duritatea este un aliat».

(Continuare în pag. 190)



**«Stilul meu?
Adaptarea
la subiect!» —
(John Huston)**

Destăinuirile unui septuagenar



Pretextul unei vizite și a unei discuții cu John Huston pe platoul de filmare l-a furnizat ultimul film în lucru al acestuia intitulat **Fobia**. Un critic american Bernard Drew relatează într-un amplu și foarte colorat articol cum l-a găsit pe Huston la cei 74 de ani cîți avea la data cînd filma **Fobia** — cum l-a primit acesta, cum a evitat

mai întâi discuția, cum a abordat-o după aceea și ce gânduri a izbutit să culeagă în răgazurile dintre filmări sau într-o zi când filmarea a fost suspendată.

John Huston s-a făcut cunoscut — bineînțeles a ieșit din anonim fără a deveni și o celebritate — abia prin 1949, când toată lumea îl cunoștea ca pe fiul actorului Walter Huston. Cunoscut prin ceea ce reprezenta el însuși s-a făcut abia cu filmul pe care l-a regizat, **Vulturul maltez**, care s-a întâmplat să fie și un film foarte apreciat atât de critică cât și de public și a făcut din Huston un regizor lansat încă de la primul film.

Criticul american își introduce discuția printr-un reportaj al pătrunderii pe platoul de filmare al lui Huston. Descrie toate șovăielile lui de ziarist în a se apropia de un om atât de ocupat și de concentrat asupra a ceea ce face, cum pare să fie de obicei Huston și se oprește la momentul în care regizorul, cu marea lui generozitate și cu imensa lui căldură (ce se ascunde sub o înfățișare care te îngheață) l-a invitat la o cafea și a început să-i povestească despre propria lui viață. «În tinerețe, după ce am făcut ceva școală, m-am apucat mai întâi de box. Pe urmă am plecat în Mexic unde am devenit instructor de călărie. A venit și vremea însurătorii și, pentru că nu prea vroiam să muncesc, m-am apucat de scris. Așa că am redactat câteva povestiri pe care revista «American Mercury» mi le-a publicat. M-am dus la New York ca să-mi fac totuși rost de o slujbă și am găsit una la «Graphic». Numai că s-a dovedit că eram cel mai prost reporter din lume, lipsit de orice fel de talent în acest domeniu. Așa că m-am apucat să scriu o carte «Frankie și Johnny» pe care Miguel Covarrubias a ilustrat-o și în clipa asta un amic de-al meu m-a chemat la Hollywood să lucrez ca scenarist. S-a întâmplat însă că, atunci când am ajuns eu la Hollywood, amicul meu să fie concediat, ceea ce însemna de fapt și sfârșitul carierei mele neîncepte ca scenarist. Prin 1931, studiourile «Universal» proiectau să facă un film în care tatăl meu trebuia să joace, numai că scenariul era destul de slab. Tatăl meu mi-a sugerat să încerc să fac eu ceva la scenariu și am acceptat iar producătorul Paul Kohner a fost și el de acord. Willie Wyller a preluat, ca regizor, acest scenariu și cred că asta a fost totuși începutul carierei mele ca scenarist.»

Huston pomeniște filmele la care a lucrat ca scenarist și face acest lucru în mod succint, fără nici un fel de trimiteri în ce privește calitatea scenariilor și a transpunerilor pe peliculă. Face totuși o precizare pe care o decupăm atunci când este vorba de filmul **Juarez**. El afirmă că a scris, împreună cu alți doi scenariști, un scenariu admirabil și precizează: «Știam că, dacă eu aș fi fost regizor în locul lui William Dieterle, o serie din încurcăturile cu care a debutat turnarea acestui film nu s-ar fi întâmplat. Și mai știam că trebuie să fii răspunzător de tot ceea ce ai scris, acesta fiind singurul mod de a supraviețui.»

Huston se întoarce la una din slăbiciunile sale, **Vulturul maltez**, ca să vorbească mai ales despre scenariu: «Eram de părere că romanul lui Hammett este, de fapt, un scenariu și timpul cât am realizat filmul a fost o adevărată minune. Bineînțeles că nu ne ducea gândul să facem ceva clasic. Toată lumea de pe platou se amuza făcând ceea ce făcea.» Din lunga experiență ca regizor și ca figură a Hollywoodului, John Huston ține să tragă unele concluzii și să facă unele comparații. Între modul cum se lucra ieri și cum se lucrează astăzi pe un platou de filmare. «Existau probabil destule lucruri care mergeau prost în vechiul sistem, dar nu totul era prost și cred că dispariția unui mod de a lucra ca atunci constituie o pierdere. Aflându-te la dispoziția producătorului prin contract, viața de azi și de mâine îți era asigurată, așa că te puteai strădui să urmărești realizarea calității. Astăzi scenaristul nu se gândește decât cum să sfârșască o obligație și să se angajeze în alta, el făcând parte dintr-un fel de tranzacție globală.»

Huston și-a petrecut o parte din existență și în sala de teatru, așa de pildă în 1946 a montat piesa lui Sartre «Now Exit» pe Broadway cu Annabella în rolul principal, o piesă ce avea să marcheze introducerea existențialismului în Statele Unite. Prezentarea acestei piese nu a fost receptată însă ca o avangardă a unui curent filozofic nici măcar de critici iar succesul de public a fost de scurtă durată. Lui Huston de altfel teatrul nu-i place prea mult. Perioada în care s-a apropiat de scena teatrală s-a suprapus și cu o perioadă de mare șoc social în Statele Unite, materializată în anii mcarthismului, despre care are o succintă dar foarte

categorică părere: «Mcarthismul n-a fost doar o problemă de cenzură. Oamenii păreau că se transformă în circari și cine nu putea să sară peste hopuri era ruinat.»

Discuția trebuia să ajungă între cei doi la un capitol foarte drag lui Huston, acela al relației lui cu actorii cu care a lucrat sau cu care ar fi dorit să lucreze și primul dintre aceștia avea să fie Humphrey Bogart. În **Regina africană**, unde apare Bogey, regizorul găsește că era primul rol în care actorul crea un personaj oarecum în afara datelor lui de caracter, adică un rol în care nu se bizuia mai întâi pe propriile lui date caracterologice. «Eu vedeam în Bogey ceea ce vede și spectatorul de astăzi. Nu era un om de o statură prea impunătoare dar camera de cinema surprindea în el ceva ce noi, ba chiar el însuși, nu puteam să surprindem. Sînt întotdeauna mirat de cât de mulți actori buni seamănă cu caracterele și personajele pe care ei le aduc pe ecrane. Clark Gable, de pildă, era în viață același de pe ecran sau invers. Când regizam **The Misfits**, aveam în cap ceva ce i-ar fi putut adînci interpretarea și i-am spus-o. El urmărea această direcție pe care i-o dădusem, numai că mi-am dat seama că ceea ce făcea el de la sine era cu mult mai bine decât credeam eu că pot să-i indic. În mod instinctiv, el știa ceea ce este potrivit, și ceea ce-i suna lui bine, deși adeseori nu avea încredere în intuiția lui.»

Cît privește acest capitol al colaborării cu actorii, Huston face o precizare care este de-a dreptul o revelație: «Nu am un sistem anume de a lucra cu actorii, dar, pe cît posibil, îi regizez cît mai puțin. Nu vreau deloc ca un actor să facă un rol care să vină de la mine, ci unul care să vină de la el. Iar eu îl însoțesc.»

Dealțul în privința stilului sau a asemănărilor cu alți regizori, Huston este cît se poate de explicit: «Am o mare admirație pentru Fellini și pentru Bergman care își creează filmele. Dar eu sînt un eclectic. Mie îmi place să fac lucruri foarte deosebite. Și la drept vorbind, nici nu-mi recunosc vreun stil în ceea ce fac. Dacă totuși este vorba de un stil, atunci este vorba de acel stil de a mă adapta la materialul propriu-zis al povestirii și cum el se schimbă de la un film la altul așa se schimbă și stilul. Fiecare film pe care-l fac este deci total diferit de celelalte.»

cine, lma

(Urmare din pag. 188)

Cina prieteniei...

...acesta este și titlul unui nou film bulgar realizat de Iakim Iakimov după un scenariu scris de Liubomir Ianov. Critica spune despre el că este unul din filmele cele mai puternice ca atmosferă și problematică din ultima stațiune a cinematografului bulgar. «Este un film realizat cu modestie, fără artificii — spune Bojidar Mihailov — un film a cărei acțiune este limitată la timpul unei nopți și care se desfășoară în spațiul unui apartament dintre cele mai obișnuite din capitala Bulgariei. Lumea filmului numără doar câteva personaje. Intriga este de asemenea destul de simplă: vechi prieteni pe care viața i-a aruncat în cele patru colțuri ale marelui oraș se regăsesc, ca din întâmplare, și nu își propun altceva decât să cineze împreună, să se distreze, să evoce anii tinereții care s-a dus, să-și amintească de întâmplări și de o serie de emoții pe care le-au trăit împreună, și apoi, bineînțeles, a doua zi să se despartă iarăși. Dar iată că această poveste aproape banală — care ar putea să se petreacă oriunde în lume — va căpăta o întorsătură puțin obișnuită și un conținut cu mult mai profund decât cel pe care îl bănuiau protagoniștii ei. La drept vorbind, scenariul Ianov, care-și face debutul în cinematograf cu acest scenariu și realizatorul Iakimov (aflat la al cincilea film al său) îl provoacă pe spectator la un dialog cu privire la o serie de probleme foarte la ordinea zilei, legate de relațiile umane, de forța și de rezistența lor în timp, de camaraderie și prietenie, de sentimentul alienării, de închiderea în sine și singurătate care, deși sînt fenomene destul de străine societății noastre, par încă destul de înrădăcinate printre noi iar uneori ajung să mutileze contactele umane firești».

Maturizarea vedetei

Pare să se dezmință un zvon destul de insistent în ultima vreme, și anume că faimosul, pentru scurta vreme, John Travolta ar fi ieșit din circulație și că și-ar fi încheiat cariera. El apare într-un film care parodiază o celebră peliculă de Michelangelo Antonioni (o parodiază, desigur ca titlu) intitulată *Blow out* sau mai pe șleau *Prăbușirea*. Filmul este realizat de Brian De Palma. Este pentru a doua oară că John Travolta evoluează în regia lui de Palma care, susține actorul, i-a adus mult succes în abia începuta lui carieră actori-

Un Kojak
din Budapesta

«Tot mereu „apariții” și prea puține roluri de bază» — este durerea anglo-franțuzei Jane Birkin



cească. Noul film schimbă însă cu totul registrul în care evoluează Travolta, fiind vorba aici de un rol dramatic care presupune — cel puțin așa susțin comentatorii noului film — totală stăpânire a mijloacelor interpretative. În noul film Travolta este un specialist în domeniul audio-vizualului implicat, fără voia lui, într-o misterioasă afacere polițistă. Maritor al unui banal accident de circulație, în momentul în care el înregistrează pentru nevoile unui film zgomotele produse de automobilele circulând cu mare viteză pe o autostradă, el vede deodată un bolid care circula cu mare viteză că începe să zigzagheze și până la urmă rupe barajul autostrăzii și se prăbușește de la înălțimea viaductului. Când însă tânărul tehnician se repede spre locul accidentului ca să dea o mână de ajutor victimelor, descoperă o tânără și foarte frumoasă fată rănită alături de un influent personaj politic ucis. Faptul se transformă repede într-o poveste foarte misterioasă și periculoasă, pentru că, în realitate, accidentul se dovedește a fi un atentat politic.

Jock

S-a vorbit mult în presă despre dispariția tragică a lui Jim Davis, celebrul Jock Ewing din Dallas. Operat la inimă, Jim Davis, după ce știe, a pierdut această ultimă bătălie din viața lui presărată numai cu bătălii. El a turnat peste 150 de filme în care a luptat cu greu să se impună alături de un John Wayne, Bette Davis, Kirk Douglas sau Jane Fonda, dar momentul cel mai greu al existenței sale a fost pierderea fiicei sale în urma unui accident. Momentul acesta l-a evocat pe larg într-un ultim interviu acordat înainte de a intra în spital și din care cităm: «Pentru un tată pierderea unui copil este un groaznic proces de conștiință. Nu știam cum am să ies din acest impas. În asemenea momente uiți de toate și-ți pierzi capul. Eu pierdusem chiar pofta de viață. Mi-am onorat ultimele contracte pe care le aveam cu studiourile și, timp de 5 ani, n-am mai vrut să știu de nimic. Nu vroiam să văd pe nimeni. Soția mea m-a extras din acest calvar în care mă cufundasem. Ea m-a îndemnat să accept rolul din Dallas. N-am fost niciodată un mare actor și probabil că n-am să fiu de acum înainte dar ceea ce fac, fac din tot sufletul și probabil că asta mi-a atras mii de scrisori pe care le primesc pentru rolul lui Jock. După ce am citit scenariul primelor episoade, soția mea a fost aceea care a sărit spunându-mi: «Ac-

ceptă, nu ți se cere să joci și să pari ci să fii tu însuși». Îmi aduc aminte mereu de prima mea întrevvedere pe care am avut-o cu un magnat al cinematografului. Era în 1940, când l-am întâlnit pe Louis Meyer. Pe vremea aceea îmi dădea un salariu de mizerie și, deși trecea drept un om înbordabil, l-am spus-o totuși. La care el mi-a răspuns: să nu uiți nici o clipă că încă ești un nimeni. Cum a văzut însă că munceam cu multă râvnă m-a încurajat și mi-a spus «să știi că după război am să fac din dumneata un nou Clark Gable». Trei ani după aceea, când am bătut din nou la ușa lui, nici n-a vrut să mă recunoască. Primul meu mare film a fost întâlnire în toată iernii și a fost, de fapt, un dezastru. Bette Davis strivea pe toată lumea cu personalitatea ei așa cum se întâmplă de fapt cu toate marile vedete. Astăzi, parcă îmi iau și eu revanșa asupra acelor care n-au crezut în mine dar nu sînt răchinos. Totul e să poți spune în viață

Ani de studiu înainte de a transpune un scenariu despre John Reed (Serghei Bondarciuk)

Cinematograful francez își numără cuplurile de succes: Marlène Jobert și Victor Lanoux este unul dintre ele...



...e ai făcut ai făcut cîștit
făcut meseria la care
ai ajuns în sfîrșit să
pe acest tărîm».

O dramă de caracter

Fiecare nou film de Jerzy Kavalowicz demonstrează că realizatorul face parte dintre acei cinești cu totul devotați acestei vocații, ceea ce — afirmă un comentator polonez — este o trăsătură tot mai rară astăzi. El

vine la o distanță de doi ani după **Moartea președintelui** și a fost realizat după un scenariu scris împreună tot cu Bolesław Mihalcz, un binecunoscut critic polonez care se bucură de faimă internațională.

Moartea președintelui era o reconstituire a evenimentelor legate de destinul tragic al primului președinte al statului polonez. **Întîlnirea** are cu totul o altă sorginte. Într-unul din interviurile pe care le-a acordat, Kavalowicz a arătat că scenariul acesta se referă la o seamă de

întîlnit cu alți oameni importanți în viața lui».

În filmul **Întîlnire ne-
prevăzută pe ocean** există mai multe roluri importante, dar două dintre ele sînt covârșitoare — unul este acela al unui profesor de geriatrie care se întoarce dintr-un turneu de conferințe în Statele Unite iar cel de-al doilea este un personaj care se situează la polul opus, un arhitect care se întoarce în țară după o destul de lungă absență. Kavalowicz — după cum menționează un critic polonez — îl ține pe spectator aproape în întregimea desfășurării filmului în starea de incertitudine în privința faptului de a ști dacă eroii s-au întîlnit cu adevărat și dacă s-au cunoscut în trecut și, ca urmare, dacă stările de confuzie morală ale profesorului în clipa întîlnirii cu arhitectul erau într-adevăr întemeiate.

Filme ale acestei veri

Atenția este reținută în lumea cineaștilor italieni (poate și din cauza secretului în care își învâluie realizatorul filmările) de Michelangelo Antonioni care s-a întors din Maroc unde a turnat o bună parte din ultimul său film intitulat **Identificarea unei femei**. Interpretii săi sînt Tomas Milian, Christine Boisson și Daniela Silverio. Chiar și acest aspect al realizării lui Antonioni era ascuns într-o aură de mister pentru că se vorbea — la începutul filmărilor — de cu totul alte nume de interpreți posibili iar acum apar altele.

Tot în Italia se anunță reluarea unui film întrerupt, **A fost odată America** al lui Sergio Leone. Realizatorul italian reînnoadă firul tot cu, **A fost odată America** despre care spune că va fi «o mare frescă a Americii în vremea prohibiției».

În Anglia se anunță că Peter O'Toole a acceptat să joace în **Anul meu favorit** în regia lui Michael Greskoff.

În Franța lucrează în prezent Alexander Petrovič la o transpunere după o povestire de Bulgakov, **Suflet de cîine**. Interpretii principali vor fi Michel Piccoli și Claude Brasseur.

Rubrica «Cinerama»
este realizată de
Mircea ALEXANDRESCU

...Isabelle Huppert dar nu alături de un june prim, ci de o altă mare actriță, Dominique Sanda, este altă «formulă» de succes cinematografic (în filmul *Aripile porumbiței*)

este pe de altă parte unul dintre realizatorii care abordează de preferință o tematică departe de a fi banală. Aproape toate filmele lui Kavalowicz s-au bucurat de un imens succes și au fost onorate cu diverse premii internaționale, ca să nu mai vorbim de criticile elogioase aduse de presa de specialitate de pe toate meridianele. Ultimul film al lui Kavalowicz se întîmplează **Întîlnire întîmplătoare pe ocean**. Filmul acesta

întîmplări din propria lui viață și că faptul acesta dimensionează filmul pe care l-a făcut, ceea ce l-a și determinat să-l numească o dramă de caracter. Alte explicații date de autor vin să lămurească și mai mult caracteristicile acestui film: «Nu este vorba aici de o dramă de idei și nici de o dramă cu probleme grave, ci de o dramă a individului care nu este altul decît autorul însuși, petrecută pe un transatlantic unde s-a



Gina Patrichi și George Motoi, două nume cu rezonanță în lumea filmului românesc. Parteneri în Trecătoarele iubiri de Malvina Urșianu, ei vor putea fi revăzuți sub bagheta aceluiași «dirijor» în filmul Liniștea din adâncuri.

Coperta I

Enikő Szilágyi («Falansterul», «Șantaj», «Punga cu libelule») și **Adrian Pinte** («Minia», «Falansterul», «Iancu Jianu» și «Iancu Zapciul»), doi foarte tineri actori în ascensiune pe firmamentul filmului românesc

Fotografie de
Emanuel Tânjălă

Coperta IV

Linda Gray și **Larry Hagman**, mult mai bine cunoscuți publicului t.v. sub numele Sue Ellen și J.R., celebrul cuplu din, și el, celebrul serial „Dallas“

magazin estival

1981

Redactor șef:
**Ecaterina
Oproiu**

Redactor responsabil
„Magazin estival“:

Eva Sirbu

Prezentarea artistică

Anamaria Smighelschi

Prezentarea grafică:

Ioana Statie

Tiparul: Combinatul Poligrafic
„Casa Șcinței”,
București

Exemplarul 15 lei

ci
ne
ma
1981

